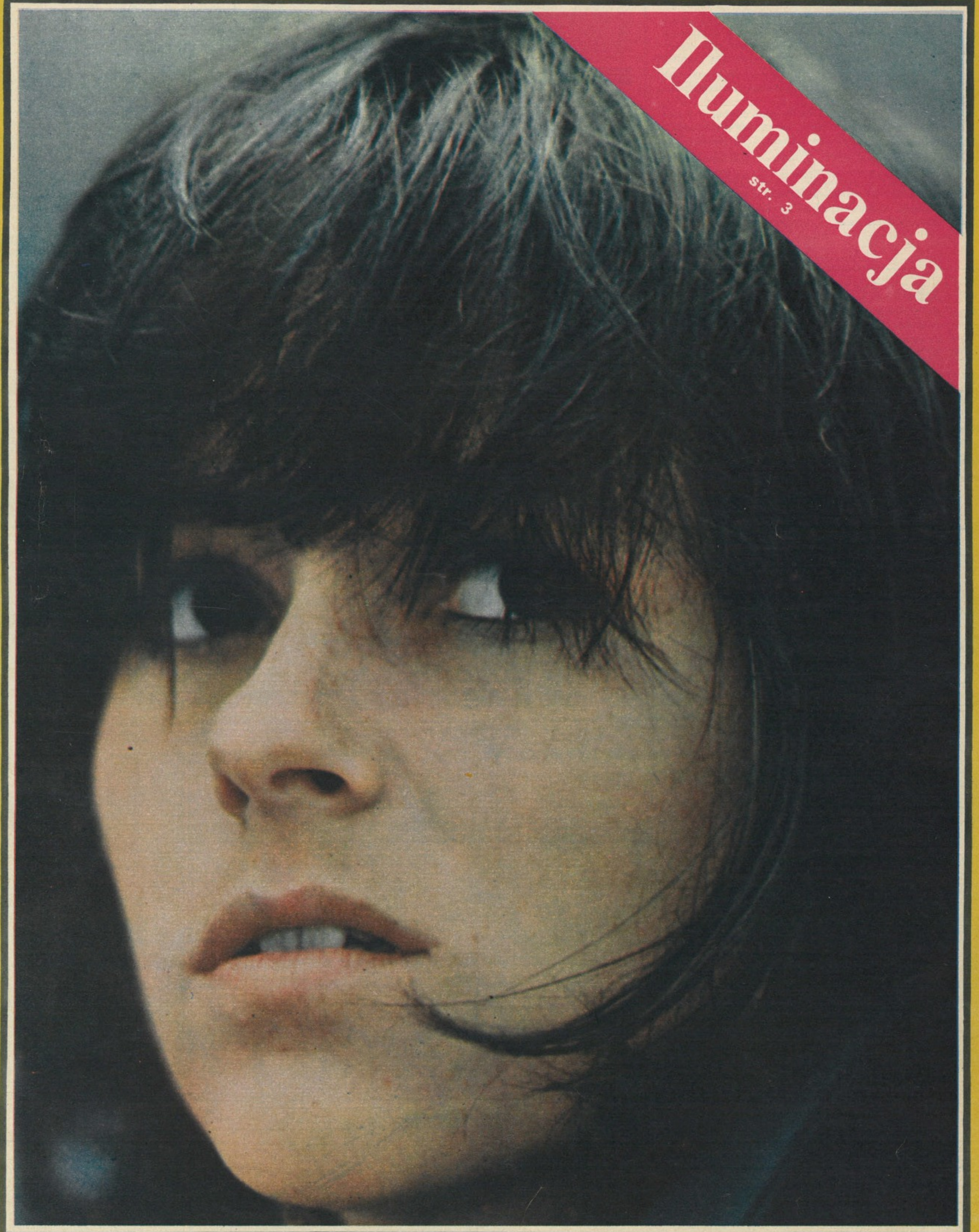
magazyn ilustrowany

FILM

rok 1 ● nr 44 ● 2.12.1973 ● 4 zł



Dominacja

str. 3

MŁODZI TWÓRCY FILMOWI W WYDZIALE KULTURY KC PZPR

14 listopada br. z inicjatywy Wydziału Kultury KC PZPR odbyło się w gmachu KC spotkanie młodych twórców filmowych.

W toku spotkania omówiono zagadnienia kształcenia kadr twórczych, drogi dochodzenia do zawodu i możliwości jego wykonywania, status młodego realizatora filmowego oraz zadania środowisk twórczych na obecnym etapie rozwoju kraju. Sporo miejsca w dyskusji zajęły kwestie współpracy z całym środowiskiem filmowym, sprawy bazy scenariuszowej, przemian technologicznych zachodzących w produkcji filmowej oraz roli i powinności prasy filmowej wobec rodzimej twórczości.

W dyskusji wypowiadali się Andrzej Berbecki, Grzegorz Dubowski, Antoni Halor, Józef Gębski, Grzegorz Królikiewicz, Robert Stando, Stefan Szlachtycz, Sylwester Szyszko, Mariusz Walter, Krzysztof Wojciechowski.

W spotkaniu uczestniczyli również przedstawiciele prasy: Marian Kuszewski („Trybuna Ludu"), Zygmunt Chrzanowski („Film"), Ryszard Koniczek („Kino"), Benedykt Nosal („Ekran"). Spotkanie prowadził i jego przebieg podsumował zastępca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, Jan Kasak.

po kolaudacji

Zdzisław Maklakiewicz, Halina Kowalska i Emilia Krakowska w filmie „Jak się to robi" rez. Andrzeja Kondratiuka

„JAK SIĘ TO ROBI"

W Zespole „Panorama" rez. Andrzej Kondratiuk ukończył komedię satyryczną „Jak się to robi" według scenariusza znanego aktora Zdzisława Maklakiewicza. Bohaterami filmu są reżyser i scenarzysta, którzy w czasie kilkutygodniowego pobytu w Zakopanem próbują napisać scenariusz filmowy. Wątki wymyślone mieszają się z sytuacjami rzeczywistymi. W głównych rolach: Zdzisław Maklakiewicz, Jan Himilsbach, Emilia Krakowska, Iga Cembrzyńska i Halina Kowalska. Autorem barwnych zdjęć jest Wiesław Rutowicz, produkcją kierował Ryszard Jasionowski.

TELEWIZYJNY FILM O DZIEWCZĘTACH Z DOMU POPRAWCZEGO

W Zespole KADR skierowano do realizacji dwugodzinny film telewizyjny „Gra zwana szczerość". Reżyseruje Mieczysław Waśkowski, który jest też autorem scenariusza opartego na autentycznej relacji wychowanki zakładu poprawczego. Dialogi napisał Janusz Głowacki, operatorem jest Jacek Mierosławski, kierownikiem produkcji Zbigniew Tołłoczko. Główną rolę gra Małgorzata Pritulak, w pozostałych rolach występują wychowanki jednego z domów poprawczych. W filmie zobaczymy także Franciszka Trzeciaka i Zdzisława Maklakiewicza.

nowe książki

„ZASADY MONTAŻU W FILMIE AMATORSKIM"

Praca Wiesława Stradomskiego może być pomocna nie tylko filmowcom-amatorom, ale i wszystkim, którzy chcieliby poznać specyfikę języka filmowego i jego różnorodne środki wyrazowe. Bo jak twierdził radziecki mistrz ekranu Wsiewołod Pudowkin — „montaż stanowi podstawę estetyki filmu". Niewielka książeczka zawiera poparte przykładami z filmów, scenopisów, scenariuszy i licznymi ilustracjami informacje dotyczące takich zagadnień warsztatu twórczego jak obraz i narracja w filmie, kategorie czasu i przestrzeni, montaż warstwy obrazowej i dźwiękowej. Tę cenną pozycję wydał Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechnienia Kultury w niewielkim nakładzie 4 000 egz. Szkoda, że tak mało, bo „Zasady montażu" powinny się znaleźć w bibliotecze każdego filmowca-amatora i każdego popularyzatora wiedzy o filmie. Cena 24 zł.

„HUBAL" I „ILUMINACJA" NAGRODY, POKAZY, OCENY

Przyznawana od dwudziestu sześciu lat przez Stowarzyszenie PAX nagroda im. Włodzimierza Pietrzaka w dziedzinie twórczości artystycznej przypadła w tym roku między innymi reż. Bohdanowi Porębie za film „Hubal" i rez. Krzysztofowi Zanussiemu za „Iluminację".

„Hubal" był ostatnio wyświetlany w Helsinkach z okazji uroczystych obchodów 30-lecia ludowego Wojska Polskiego. „Iluminacja" natomiast otrzymała drugą już — po Locarno — Grand Prix, tym razem na międzynarodowym festiwalu filmów studyjnych w Rawennie. Brało w nim udział 15 filmów, wytypowanych na wielkich światowych festiwalach. Również na festiwalu w Nowym Jorku film Zanussiego zyskał bardzo przychylne oceny. Tygodnik „Time" napisał nawet, że dla samej tylko „Iluminacji" warto było zorganizować tę imprezę.

SUKCES CYKLU KOPERNIKOWSKIEGO W PADWIE

Specjalną nagrodą jury — „Srebrnym Bukranionem" — wyróżniono cykl filmów rez. Zbigniewa Bochenka o Koperniku na XVII Międzynarodowym Festiwalu Filmów Naukowych i Dydaktycznych w Padwie. Cykl składa się z trzech części — „Dochodzić prawdy", „Dziedzictwo i legenda", „Mikołaj Kopernik — epoka i ludzie", i został wyprodukowany w WFO w Łodzi.

W TEHERANIE: ZŁOTE PLAKIETKI DLA „MOTYLI" I „RE"

Dwie spośród trzech równorzędnych nagród VIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Teheranie przypadły filmom polskim. „Złotą Plakietkę" zdobyły „Motyle" Janusza Nasfetera i animowany film „Re" Henryka Ryszki.

Edmund Fetting, Włodzimierz Skoczylas i Piotr Sot w „Warszawskim podwórku" rez. Marii Kaniewskiej

w montażu

„WARSZAWSKIE PODWÓRKO"

Reżyser Maria Kaniewska przystąpiła już do montażu swego filmu „Warszawskie podwórko". Jak wiadomo — jest to musical, który opowiada o niezwykłych wakacyjnych przygodach grupki warszawskich dzieci. Ostatnie zdjęcia zrealizowano w atelier łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych.

„ORZEŁ I RESZKA"

W montażu znajduje się również film „Orzeł i reszka" Ryszarda Filipskiego. Ukończono zdjęcia plenerowe w Berlinie Zachodnim i atelierowe w łódzkiej WFF. Główne role grają Anna Ciepielewska i Ryszard Filipski.

Henryk Gizycki i Małgorzata Potocka w filmie „Orzeł i reszka" rez. Ryszarda Filipskiego

zadry

KONIKI I ŁZA

Najpierw informacja dla młodzieży. *„Konik kinowy" (equus cinematicus), okaz fauny wielkomiejskiej z epoki, w której widzów w kinach było więcej niż miejsc. Przebywał w zakamarkach wokół większych kin, żył z różnicy cen biletów w kasach i na czarnym rynku. Wyginął w połowie lat 60-tych wskutek zaniku zainteresowania kinem.*

Okazało się jednak, że nie wyginął zupełnie. Żywe, zdrowe koniki kinowe odkrył niedawno dziennikarz z warszawskiego „Słowa Powszechnego" i dał wyraz swojej zgrozie w dniu 13 listopada. Wieść o tym, że warszawskie koniki żyją i dobrze się mają, wywołała zapewne łzy wzruszenia w oczach dyrektora Stołecznego Zarządu Kin, dyrektora Ekspozytury Warszawskiej CWF, a być może — także jego zwierzchnika, dyrektora Centrali Wynajmu Filmów i samego wiceministra? Więc jeszcze nie wszystko stracone, jeszcze są w narodzie tacy, którzy wybulą pięćdziesiątala, aby bez stania w kolejce obejrzeć...

Właśnie, co obejrzeć?

Dwa tytuły pojawiają się w „Słowie Powszechnym": „Hubal" i „W pustyni i w puszczy". Tak, to były pierwsze od paru lat filmy, na które brakowało biletów w kasach. Sądzę, że pp. reżyserom, Bohdanowi Porębie i Władysławowi Ślesickiemu, należałby się z tej okazji od władz kinematografii jakiś stosowny dyplom z podkową, czy jakimś innym symbolem. Spowodować, aby ludzie z nieprzymuszonej własnej woli przepłacali za bilet na polski film, to jest coś! Piszę to bez żadnej ironii.

Pan (piątk.) ze „Słowa Powszechnego" krytykuje z tej okazji dystrybutorów za doprowadzenie do takiej sytuacji, że bilety trzeba kupować na czarnym rynku. W tym akurat przypadku — „Hubala" i „W pustyni i w puszczy" — jest to strzał w próżnię. Oba filmy wyświetlane były w kinach śródmieścia wyjątkowo długo. „Hubal" szedł w samym tylko „Relaxie" ponad 9 tygodni, łącznie obejrzało go w tym czasie w Warszawie 382 000 widzów. „W pustyni i w puszczy" w miesiąc po premierze idzie dalej w zeroekranach. Problem w tym, że Warszawie brak co najmniej kilkunastu dużych kin centralnych i osiedlowych; tak długie wyświetlanie jednego filmu powoduje masę komplikacji i zbyt szybkie zdejmowanie z ekranów innych filmów. Ale to zupełnie inna historia.

zdziwiony

„STUDIO" NOWY MIESIĘCZNIK FILMOWY

Ukazał się pierwszy numer miesięcznika „Studio" poświęconego sprawom filmu krótkometrażowego oraz pracy kulturalno-oświatowej i wychowawczo-społecznej prowadzonej za pośrednictwem filmu. „Studio" ma kontynuować najlepsze tradycje pisma „Kamera", wydawanego przez CFO „Filmos". Redaktorem naczelnym pisma jest Mieczysław Walasek.

„Obok obfitej informacji o nowej produkcji krótkometrażowo-oświatowej — czytamy we wstępnym artykule programowym redakcji — *naszym podstawowym zadaniem będzie jednakże oddziaływanie na intensywniejsze niż dotąd, bardziej sensowne i bardziej skuteczne wykorzystanie utrwalonej na taśmie filmowej bądź magnetycznej wiedzy i informacji, zgodnie z wymogami procesu intensyfikacji nauczania i wychowania młodzieży przez szkolnictwo, podnoszenia zawodowych kwalifikacji w różnych grupach społecznych, upowszechniania kultury i sztuki, kształtowania podstaw moralnych i światopoglądowych".*

Pierwszy, potrójny numer pisma zawiera cały zestaw artykułów na temat „film a szkoła", sprawozdania z festiwali i przeglądów filmowych, szkice zajmujące się mitologią filmową. W piśmie znalazły się recenzje filmów krótkich i wykaz nowości filmoteki „Filmosu". Cena potrójnego numeru — 15 zł.

Na okładce:
MAŁGORZATA PRITULAK
w filmie „Iluminacja"
reż. Krzysztofa Zanussiego

O „Iluminacji" pisaliśmy już na naszych łamach. Dziś reżyser Krzysztof Zanussi mówi między innymi o tym, jakim przemianom ulegała wizja filmu w trakcie realizacji i jakie miejsce zajmuje „Iluminacja" w jego twórczości.

Między wizją a realizacją

ROZMOWA Z KRZYSZTOFEM ZANUSSIM

— Tak się złożyło, że byłam świadkiem powstawania „Iluminacji" niemal od początku, od pomysłu do uformowania wizji ostatecznej. Wydaje mi się, że o tym jaki ten film ostatecznie jest przesądziło w dużym stopniu pytanie, które zadał pan sobie w ostatniej fazie pracy nad scenariuszem. Był to roboczy skrót, hasło wywoławcze. Brzmiało ono tak: czy to ma być opowieść o młodym naukowcu, czy o młodym Fauście? A o czym jest ostatecznie?

— Jak pani sądzi?

— Chyba o czymś trzecim. O Fauście zdegradowanym, Fauście z M-3. Bohater okazał się człowiekiem zbyt małego formatu, albo życie było silniejsze od niego. Przegrał. „Iluminacja" nie ukazuje jednak tragedii klęski, lecz dramat pogodzenia i rezygnacji.

— Wiedziałem, że ostatecznie film będzie o tym, ale zaskoczyło mnie i zasmuciło, że obraz ukazał to tak dobitnie.

Formułując pytanie o Fausta, zdawałem sobie sprawę, że nie wolno mi oderwać się od ziemi; muszę śledzić wszystkie uwarunkowania, tropić małą życiową prawdę, bo tylko ona jest probierzem prawdy generalnej. Wiem jak łatwo jest wspiąć się na palce, ale tego boję się w moich filmach najbardziej; chyba właśnie ten lęk obciąga je ku dołowi. Uświadamiałem sobie poza tym, że sama myśl o Fauście jest dziś dziwaczna. Skąd dzisiaj Faust? Szalenie niewspółczesna postać. Hamlet — tak, Faust na pewno nie. Kto dziś pyta o całość? I. ostatecznie ugiąłem się pod presją rzeczywistości. Rezygnacja bohatera jest koncesją na rzecz współczesności.

— A więc nie on winien, lecz czasy?

— Nie umiałbym rozstrzygnąć. Czy czasy tworzą ludzi, czy odwrotnie? Wzajemnie się chyba warunkują. Bohater jest chyba Faustem na miarę swoich współczesnych.

Wiem, w jakim momencie to się z nim stało: po powrocie z klasztoru. Zakończyła się wtedy wielka epoka w jego życiu. Od tej pory przestaje szukać prawdy, będzie już tylko, jak mu podpowiada prof. Zonn, budował ładne konstrukcje myślowe, co do których nie ma wielkich złudzeń. Zarysowuje się już przed nim taki niski horyzont; dlatego nie chciałem go pozostawić bezkarnym. Stąd ten zły finał. To podsuwanie mu pod nos widma śmierci. Zwyczajnej, zapowiadanej zwykłym strzykaniem w sercu. Chcę mu przypomnieć, że nie uda mu się wymigać od poważnych spraw raz na zawsze; że nie na długo się zaszył. Sam sobie wy-

ciąg dalszy na str. 4

...miał to być film tragiczny...

Z prawej Stanisław Latałło (Franciszek)

ciąg dalszy ze str. 3

rzucam takie zakończenie; wiem, że było konieczne, ale wolałbym dać bohaterowi lepszą szansę, albo przynajmniej klęskę w wielkim stylu. Po każdym swoim filmie, a po „Iluminacji" szczególnie, czuję żal, że nie pokazałem kogoś wspaniałego, kto nie przegrywa, albo przynajmniej przegrywa inaczej.

— *Tęsknota do tragedii?*

— Nie wiem. Po prostu mam wrażenie, że jeszcze czegoś nie spróbowałem i ogromnie mnie to pociąga.

— *Jeśli o mnie chodzi, wolę chyba „Iluminację" taką jaka jest, jako dramat wpisywania się w rzeczywistość, wygasania dążeń, jako opowieść o Fauście, który z poszukiwacza prawdy zamienia się w asystenta naukowo-dydaktycznego. Czy jednak ta przemiana, która w istocie jest weryfikacją założenia, swoistym targiem między wyobraźnią a rzeczywistością, pozostawia jeszcze miejsce dla wolnego wyboru bohatera?*

— Co to znaczy — wybór? To bardzo niezręczne słowo. Wybrał na swoją miarę; nasza miara jest naszym wyborem. Było go stać tylko na tyle. Chociaż ja osobiście też bym wolał, żeby wybrał inaczej. Pozostał w filmie strzęp pewnej sceny, pomyślanej jako bardzo dramatyczna próba wyboru. Bo przecież miał to być film innego lotu, właśnie tragiczny. Scena, o której mówię, ukazywałaby próbę samobójstwa bohatera w momencie, kiedy zrozumiał, że nie umie nadać sensu swemu życiu. Zdałem sobie jednak sprawę, że nie potrafię mu uwierzyć. Zacząłem podejrzewać, że chcę się wspiąć na koturny, do tego nieuczciwie — i zrezygnowałem, ale przecież taka scena była możliwa. Powrót bohatera do domu miałby wtedy inny wymiar, heroiczny. Byłby powrotem do obowiązków, manifestacją postawy, którą szanuję: że nie wolno zaśmiecać świata swoim niepozbieranym istnieniem. Jeśli nie stać nas na odejście, powinniśmy umieć zdobyć się przynajmniej na higienę. Jeśli wyjrzałeś zza krawędzi i nie znalazłeś tam rozwiązania, zdecydowałeś się wrócić — masz obowiązek nie zawracać sobą głowy światu. Jest to pewna tonacja, którą bardzo lubię; coś z niej znalazło się w „Strukturze kryształu", w postawie Jana.

— *Tamten jest nie tylko bardziej heroiczny — jest również bardziej czysty.*

— Właśnie. W „Iluminacji" nie udało mi się tego osiągnąć. Nie sprawdziło się. Mówię o rozdźwięku między wizją i realizacją. Chociaż właściwie od samego początku istniał rozdźwięk: epika czy liryka, opis czy Faust. I nawet wtedy, kiedy zdawało mi się, że film powinien być utrzymany w tonacji tragicznej, miałem ochotę tę tonację sprawdzić. To mnie właśnie zawsze korci — zobaczyć Fausta w momencie, kiedy jest jak najdalej od filozofii, bolą go zęby, albo dokuczają mu odciski. Albo po latach: żeby się przekonać, czy nie kłamał.

Przecież od początku wiedziałem, że najpiękniej byłoby, gdyby ten człowiek zginął. Albo gdyby to był film o człowieku tragicznym, który nie potrafił unieść ciężaru, ale nie znalazł prawdy i po tamtej stronie, więc wrócił. Tylko, że w takie zakończenie nie uwierzyłbym nie tylko ja, ale również widzowie. Byłoby zanadto anachroniczne.

— *Chyba nie tylko dlatego. Boję się, że również z przyczyn bardziej prymitywnych. Słyszałam i takie głosy, że zrobił pan film o sukcesie. Bohater przeżywa wprawdzie po drodze jakieś kłopoty, ale takie jest życie. W gruncie rzeczy wszystko mu się udało. Ma ładną żonę, miłe dziecko, dorobił się mieszkania, został naukowcem. Teraz napisze udaną pracę, zrobi karierę, kropka. Opowieść o drodze młodego człowieka do stabilizacji.*

— A wszystko co przeżywa — to takie młodzieńcze fanaberie, na zasadzie, że jeden w młodości lubi panienki, drugi bawi się poezją, a trzeciego ciągnie do klasztoru? A potem wszystko mija i nie najgorzej dajemy sobie radę w życiu? Można i tak. Dla mnie taka interpretacja jest raczej testem projekcyjnym, bardziej charakteryzuje patrzącego niż mój film. To kwestia głuchoty na te rozterki. Jeśli ktoś ich nie przeżywa, minimalizuje je.

— *Gdyby tamta scena pozostała — czy nie nabrałyby wagi oczywistej dla każdego?*

— Może powinienem dokładniej objaśnić, co to znaczy, że nie uwierzyłem bohaterowi. Jestem bardzo nieufny wobec płodów swojej wyobraźni. Kiedy postać otrzymuje czyjeś ciało, jakąś twarz — nabierają one dla mnie większej wagi niż to, co sobie wyobrażałem. Gdzieś w połowie realizacji filmu przestałem wierzyć w mojego bohatera. Wydawało mi się, że nie niesie niczego z tego, czego pragnąłem. A ponieważ jestem pełen pokory wobec rzeczywistości — nie miałem odwagi forsować swojej wizji. To również defekt samej metody. Polega ona na otwarciu się wobec świata, słuchaniu każdego szeptu, wpatrywaniu się we wszystko, co niesie obraz, usilnych próbach odgadnięcia, co to właściwie znaczy — to co się zrobiło. Ale wreszcie ma się dość. Stąd moje największe pragnienie po „Iluminacji": zrobić film kreacyjny, w którym nie trzeba by było tak bardzo liczyć się z presją rzeczywistości. Poczuć się wreszcie bezpieczniejszym.

— *A czy nie odczuwał pan satysfakcji, że rzeczywistość odwzorowała się w filmie?*

...jestem pełen pokory wobec rzeczywistości...

Drugi z prawej — Stanisław Latałło

— Chwilowo mam dosyć roli medium, przez które mówią obce głosy. To wyczerpujące zajęcie, jestem po prostu ogromnie zmęczony. Chciałbym powiedzieć sobie w następnym filmie: to jest mój świat, zamykam się w nim i żądam swego. Tak robiłem „Życie rodzinne". Byłem despotyczny, protestowałem, kiedy ktokolwiek coś mi próbował tłumaczyć, twierdziłem, że ja wiem lepiej. Są w „Życiu rodzinnym" pęknięcia, ale z innych przyczyn. Wydaje mi się, że postacie żyły, tak jak sobie wyobraziłem. Prawie wszystkie.

— *Antykreacyjność „Iluminacji" jest chyba natury skomplikowanej i pokrętnej. W końcu trudno o postać i wątek bardziej wykreowany niż Faust i jego poszukiwanie prawdy. Zderza go pan z rzeczywistością, której prawa w pełni pan respektuje. Wynik konfrontacji w pewnym stopniu zaskakuje pana samego. Rzeczywistość odciska swój ślad nie tylko, jak to się dzieje zazwyczaj, w warstwie zewnętrznej, w sposobie zachowania bohaterów, ale ingeruje w samą ideę, zmienia ją dość radykalnie. Film jest ostatecznie wynikiem walki między kreacjonistycznym zamysłem a naciskiem rzeczywistości, wypadkową obu tych czynników. Powstała nowa wartość, również w sferze myśli; nowa idea wystarczająco silna, by zdominować utwór i pociągnąć za sobą autora. Wydaje mi się, że gdyby nie było tej walki, kreacjonistycznego zamysłu na początku — wszystko rozpłynęłoby się w czymś małym i bez znaczenia.*

— Mówi pani o tzw. dramacie tworzenia, oczywiście atrakcyjnym i dla mnie, chociaż bolesnym. Tak samo robiłem „Strukturę kryształu". Kiedy ją dziś oglądam, doznaję niebywałego zdumienia. Film jest zupełnie inny niż pamiętam. Po prostu tam też rzeczywistość mnie osaczyła i przebiła się na ekran.

— *Ale przecież przeprowadził pan swoją ideę.*

— Tak; później zdałem sobie sprawę, że film pokazuje w gruncie rzeczy to co chciałem. Wydaje mi się, że w walkę z rzeczywistością warto wdać się tylko wtedy, jeśli w końcu udaje się postawić swoją kropkę.

— *Kiedy czytałam scenariusz „Iluminacji", niepokoił mnie właśnie brak kropek; wszystko, co film powinien przynieść, miało się stać poza słowem. Oczywiście właśnie to okazało się ostatecznie jedną z jego wartości.*

— To, co zwerbalizowane, staje się przygwożdżone, martwe. Bardzo się tego zawsze boję i chyba udaje mi się unikać tak zwanych znaczących słów. Na przykład mój szkolny film „Śmierć prowincjała" obywa się w ogóle bez słów. To film bardzo dla mnie ważny; cieszę się, jeśli w późniejszych odnajduję coś z tamtego sposobu myślenia. Mam wrażenie, że byłem wtedy blisko tego, co powinienem robić, albo jak powinienem myśleć. Potem przez długie lata wydawał mi się nieporadny; dziś uważam, że to nie jest zły film. Przynajmniej dla mnie.

Antynomia: słowo i obraz, a idąc dalej — twórczość i świadomość — jest chyba dla mnie bardzo istotna. Fakt, że nazywanie rzeczy nie przychodzi mi tak bardzo trudno, jest największą przeszkodą w tym co robię; tłumi podświadomość, próbuje osłabić intuicję. Dlatego kiedy sam dobrze nie wiem o co mi chodzi, kiedy sprawa jest wieloznaczna i muszę zdać się na obraz — wysławiam się chyba bardziej autentycznie. Na przykład w „Życiu rodzinnym" zdecydowałem się wyrzucić dużą i nie najgorszą sekwencję, bo wszystko powiedziano w niej jednoznacznie i do końca.

— *Wspomniał pan w czasie naszej rozmowy o swoich poprzednich filmach. Gdyby stworzyć ich wspólnego, hipotetycznego bohatera, rozwijałby się on mniej więcej tak: w „Śmierci prowincjała" mało jeszcze wie, ale ma oczy otwarte na wszystko; w „Strukturze kryształu" zdecydował się coś zrobić z własnym życiem, i była to decyzja heroiczna; w „Życiu rodzinnym" coś porzucił, odwrócił się od czegoś; w „Iluminacji" doszedł do wniosku, że przegrał, ale pogodził się z tym, bo zrozumiał, że wygrana — tak jak ją sobie wyobrażał — nie istnieje. Kim on jest dla pana: medium, narzędziem do badania świata?*

— Pominęła pani kilka postaci pełniących identyczną rolę; bo to się rozkłada szerzej. Na przykład para bohaterów z „Za ścianą". Zabawne, jak bardzo próbuję się odnaleźć w obu tych postaciach. A ta oszalała pani z „Życia rodzinnego", która okazała się bardziej moim porte-parole niż główny bohater, pomyślany prawie jako autoportret. Może byłby nim, gdyby go zagrał kto inny. Np. Helmut Kajzar, taki jak go zapamiętałem z próbnych zdjęć do „Iluminacji": biedny, mały, miękki. Bliski postaci, której jeszcze nie zbudowałem, a chciałbym ją kiedyś stworzyć.

— *Kiedy poszukiwał pan odtwórcy głównej postaci w „Iluminacji", radzono panu innego kandydata. Pamiętam jeden z argumentów: bo przynajmniej będzie sympatyczny. Odpowiadał pan wtedy, że Latałło ma w sobie coś, co dla tej postaci jest niezbędne. Nie nazywał pan wtedy tego. Czego pan szukał?*

dokończenie na str. 6

Zbliżenia

JERZY NIECIKOWSKI

DWAJ LUDZIE, KTÓRZY WIEDZIELI CZEGO CHCĄ

Filmowcy zazwyczaj poprawiają Sienkiewicza. Robią to w imię prawdy historycznej, albo też dlatego, że trudno dziś podzielać niektóre oceny autora „Trylogii". Wskutek tych poprawek prawda być może wychodzi na swoje, ale Sienkiewicz cierpi dość mocno.

„W pustyni i w puszczy" to książka będąca wyrazem światopoglądu skrajnie europocentrycznego. Afrykanie u Sienkiewicza to albo okrutni i bezwzględni Arabowie, albo naiwni jak dzieci Murzyni. Główny bohater natomiast jest doskonałym ucieleśnieniem wszystkiego, co europejskie. Jest rycerski wobec kobiet, odważny, uparty, zawsze gotów do najwyższych poświęceń. Ale też jest czymś więcej — jest po prostu przedstawicielem rasy wyższej, która ma do spełnienia misję cywilizacyjną wobec ludów niższych. W swoim europocentryzmie Sienkiewicz jest nadzwyczaj konsekwentny. Niemal każda scena jego książki dowodzi wyższości Europejczyka.

Dla kompozycji powieści Sienkiewicza kluczowe są dwie sceny: u Mahdiego, gdy Staś demonstruje nie tylko osobistą odwagę i dzielność (to już pokazał na kartach książki wielokrotnie), lecz także nieugiętą wierność wobec swej rasy i jej kultury, oraz ta scena, gdy doprowadza do pojednania między dwoma mordującymi się bezsensownie plemionami murzyńskimi. Pierwsza scena mówi nam: oto chłopiec godny miana Europejczyka, druga — to my, Europejczycy musimy zaprowadzić ład w ciemnym afrykańskim buszu.

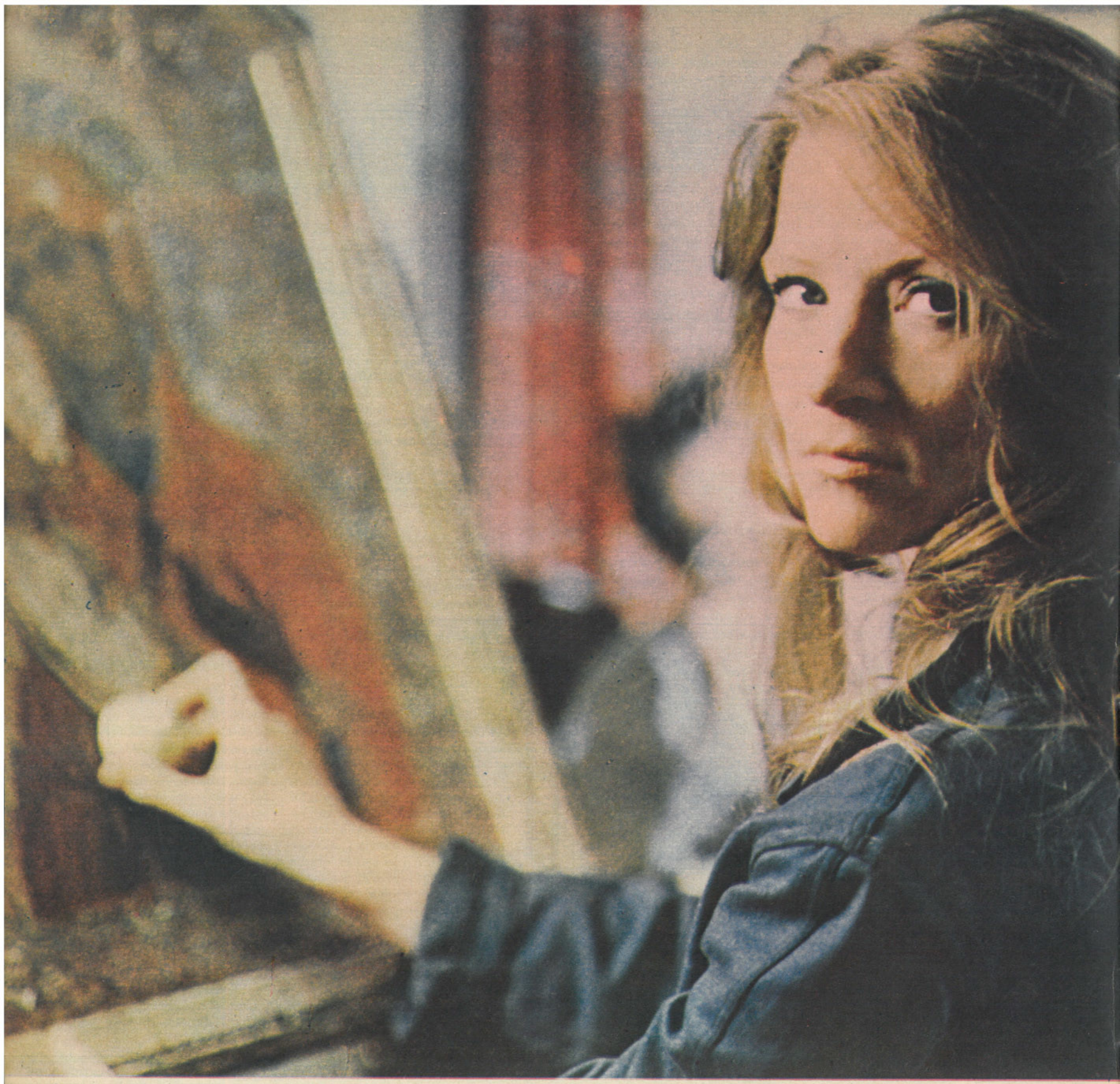
Na pierwszy rzut oka europocentryzm Sienkiewicza jest czymś dziwacznym i zgoła niezrozumiałym. Nigdy nie mieliśmy kolonii i żadnych interesów afrykańskich, rozdarci przez zabory i pozbawieni własnej państwowości zawsze czuliśmy sympatię do ludów zniewolonych, skąd więc nagle u polskiego pisarza ten światopogląd godzien ideologa angielskiego imperializmu. Myślę, że sprawa skądinąd jest prosta: Sienkiewicz i tutaj krzepił nam serca, mówiąc — jesteśmy Europejczykami i to kto wie czy nie lepszymi niż sami Anglicy.

Oczywiście, nie można było zrobić filmu, który byłby całkowicie wierny Sienkiewiczowi, powstałby bowiem obraz będący wyrazem stanowiska zgoła neokolonialistycznego. Należało zatem Sienkiewicza poprawić. Zniknął więc Staś, który stawia czoła bestii wcielonej w Mahdiego, nie ma też tego Stasia, który na słoniu sieje grozę wśród ciemnych Murzynów, a potem zaprowadza ład i porządek. Ergo — nie ma w filmie scen najważniejszych dla kompozycji sienkiewiczowskiego dzieła. Jakie to pociągnęło za sobą skutki? Wydają mi się, że nader poważne. Dramaturgicznie rzecz biorąc, druga część filmu jest po prostu bez sensu. Dzieci wyrwały się z niewoli, wiadomo, że wszystko zakończy się szczęśliwie, nizanie kolejnych zagrożeń i niebezpieczeństw niczego już nie daje. Poprawiając Sienkiewicza w imię prawdy historycznej i dostosowując go do naszej wiedzy o Afryce i jej problemach, reżyser musiał naruszyć integralność dzieła, zepsuć jego dramaturgiczną kompozycję i osłabić siłę oddziaływania. Ponieważ jednak nie mógł zrobić inaczej, więc trudno jest mieć do niego jakiekolwiek pretensje.

Powstał film na motywach Sienkiewicza, nie mający jednak wiele wspólnego ze światopoglądem autora. Wychodząc z kina i słuchając uwag dorosłych widzów, którzy reżyserowi wytykali takie czy inne odstępstwa od oryginału, zastanawiałem się, jaki właściwie film powstał. Postanowiłem odwołać się do eksperta. Ekspert ma lat siedem, warkocze jak mysie ogonki, chodzi do drugiej klasy i razem z całą szkołą obejrzał pierwszą część filmu. Dziełem Ślesickiego ekspert był zachwycony. Podobało mu się wszystko i wcale się nie bał (zazwyczaj, oglądając jakieś bardziej dramatyczne sceny, ekspert umiera ze strachu i zamyka oczy). Odbyłem z ekspertem następujący dialog: — I nie bałaś się, że dzieciom może się coś stać? Że na przykład lew je rozszarpie? — Nie. A dlaczego? — Bo jest część druga, więc dzieciom nic się nie mogło wydarzyć. Potem nastąpiły pytania o treść filmu. — Dlaczego Chamis został na pustyni z tyłu? — Bo chciał dopilnować, żeby dzieci nie zostawiły śladów i nie uciekły? — A dlaczego zasłonił sobą dziewczynkę? — No bo on chciał koniecznie dowieźć dzieci do tego, no... Smaina? Tak.

Dalsze pytania pozwoliły mi dokładnie ustalić treść filmu. Jest to opowieść o dwóch ludziach, którzy doskonale wiedzą, czego chcą. Staś pragnie uciec, a Chamis porywa dzieci i chce je za wszelką cenę, nawet ryzykując życiem, dostarczyć na miejsce przeznaczenia. A że Smain jest bardzo zły, więc i Chamis jest zły. Koniec mojego dialogu z ekspertem: — Więc uważasz, że Chamis jest zły? — Tak, przecież porwał te dzieci i chciał je zawieźć do tego, no... Smaina? Tak.

Jednoznacznie czarny obraz Sienkiewicza reżyser chciał urozmaicić, ale jak widać autor „Trylogii" bierze zemstę zza grobu. I to co u niego czarne, w oczach mojego eksperta dalej jest czarne. A zarazem film jako opowieść o dwóch ludziach, którzy się ze sobą zmagają dobiegł już końca. I co będzie dalej? Tego nie wiem, muszę poczekać, aż mój ekspert obejrzy część drugą.



...nie chcę rozumieć swojej sztuki...

Monika Dzienisiewicz-Olbrychska (Agnieszka)

ciąg dalszy ze str. 5

— To trudno nazwać. Stygmatu?

— *Co to jest? Rodzaj wrażliwości?*

— Nie, chodzi o co innego. O autentyczną pasję poznania prawdy. Rodzaj pomazania, piętna, czyniącego z człowieka istotę, która w gruncie rzeczy nigdy się nie przystosuje. Outsidera z najgłębszej duchowej konieczności, mimo iż będzie czynił ogromne wysiłki, żeby się przystosować. Nie mam do siebie żalu o wybór odtwórcy, mimo że nie wszystko się sprawdziło. Uniknąłem zasadzki, jaką byłby bohater — młodzieniaszek, którego pasja byłaby uwarunkowana wiekiem; bo w istocie szukałem kogoś, kto byłby obdarzony jakby trzecim okiem, którym widzi przepaść nie dostrzeganą przez innych.

— *Czy bohater „Iluminacji" nie jest człowiekiem, którego bardziej niż odpowiedzi interesują pytania?*

— Absolutnie nie. Ogromnie tego w ludziach nie lubię: czczego, retorycznego zadawania pytań. Sam studiowałem filozofię i wiem, że nie chodziło mi o stawianie pytań, lecz znajdowanie odpowiedzi, szukanie ładu albo przynajmniej usprawiedliwień. A usprawiedliwienia — to już są odpowiedzi.

— *Jedno z narzucających mi się określeń, kiedy oglądam „Iluminację": że ten człowiek czuje się w swoim życiu jak w pułapce. Czy nie wynika to również stąd, że wszystkie odpowiedzi, jakie uzyskuje, wydają mu się ograniczeniem, zamykaniem kolejnych furtek? Czy nie dlatego ucieka od fizyki do dwuznacznej, ciemnej biologii?*

— Stwierdzenie wieloznaczności jest dla mnie również odpowiedzią. Na przykład konstatacja, że coś jest tajemnicą — to odpowiedź. Wiem, że pewien rodzaj odpowiedzi powoduje zacieśnienie kręgu i nie o taki model poznania mi chodziło.

— *Dlaczego nie sprawdził się wątek pierwszej miłości bohatera? W pierwotnym pomyśle miało to być wielkie uczucie, wywierające wpływ na całe życie.*

— Zrozumiałem, że ten chłopak nie bardzo jest do tego zdolny. Ma wypisane na twarzy zbyt wiele sceptycyzmu, żeby mógł popaść w gwałtowną namiętność. Zanadto jest zaplątany w sobie, by mógł go całkowicie pochłonąć drugi człowiek. Tak jak pochłania go świat jako przedmiot poznania.

— *Zrezygnował pan w ostatecznej wersji z kilku scen: z dokumentalnego zapisu seansu hipnotycznego, z urodzinowego przyjęcia, z wizji wojny atomowej. Dlaczego?*

— Seans hipnotyczny opowiedziany był jakby w innym czasie i przestrzeni i właściwie nie miał konsekwencji. W scenie

urodzin wyczuwało się, że bohater jest już przegrany raz na zawsze, wklinowany bez ratunku w to M-3. A nie chciałem rozstawać się z nim w ten sposób. Wizję wojny przyszłości wyrzuciłem bez wahania, bo okazała się naiwna. Łatwy i trochę niepoważny chwycik. Natomiast z prawdziwym żalem musiałem zrezygnować z bardzo pięknego monologu prof. Aleksandrowicza o sztuce umierania, o tym jaką rolę odgrywa śmierć w naszej kulturze. Były tam sformułowania tak głębokie, że wykluczały inne, zamykały sprawę. Gdziekolwiek bym tego wykładu nie próbował umieścić, nic już nie można było dodać.

Musiałem również zrezygnować z pokazania wstęgi Möbiusa. To taka powierzchnia, która ma tylko jedną stronę. Hołubię ten pomysł od kilku lat, miał się znaleźć jeszcze w „Strukturze kryształu". Wydawało mi się, że w „Iluminacji" będzie doskonałym komentarzem do wizyty bohatera w klasztorze. Okazało się jednak, że rozdźwięk między tamtą sceną, o dużym ładunku uczuciowym, a racjonalnym wykładem jest zbyt wielki; przeżycia tak głębokiego nie można potraktować jako jeszcze jednego problemu filozofii. Rozstawałem się z tą ideą z wielkim żalem. Teoretycznie to najlepszy mój pomysł, jaki kiedykolwiek wymyśliłem dla zilustrowania problemu. Taki pierwszy stopień do sfilmowania trzech tomów historii filozofii.

— *Walka z inteligentnymi pomysłami jest chyba nie najmniej istotną częścią pana doświadczeń jako twórcy?*

— Wiem, że nie wolno na nich niczego budować. Inteligencja w pewnym momencie staje się ograniczeniem. Podsuwa zbyt złożony obraz świata, który łatwo zamienić się może w chaos. Akcentując sprzeczności, ukazuje wszystko w niezliczonych powiązaniach, zaciemnia obraz.

— *Ale pozwala widzieć jasno przynajmniej własną twórczość.*

— Ależ ja nie chcę tego widzieć i wiedzieć, tłumię tę świadomość najmocniej jak potrafię! Nie chcę rozumieć i znać swojej sztuki, wiedzieć jak to robię i dlaczego. W sztuce chciałbym tylko nie kłamać, nie robić niczego ponad moją miarę. Walczę nie o swoją sztukę, lecz o siebie; sztuka będzie taka, jaki ja będę. Nie chcę wiedzieć, jakie są te moje filmy, jak działają, jakie jest ich znaczenie. Wiem, jak łatwo podeprzeć się teorią, ułożyć sobie drabinki i potem już ciągle po nich krążyć. I nie mam na to ochoty.

Rozmawiała:
BOŻENA JANICKA

...mam dosyć roli medium, przez które mówią obce głosy...

...chciałbym tylko nie kłamać...

Scena ze snu Franciszka Retmana

Małgorzata Pritulak i Stanisław Latałło

PUNKT WIDZENIA

„TAK TU CICHO O ZMIERZCHU" („A zori zdies tichije"). Reżyseria: Stanisław Rostocki. Wykonawcy:: Andriej Martynow, Irina Szewczuk, Olga Ostroumowa, Irina Dołganowa, Jelena Dropeko, Jakatierina Markowa i inni. ZSRR, 1972.

Doświadczenie wojenne narodów Związku Radzieckiego wypełniło wiele dzieł filmowych treściami pełnymi bólu i gniewu, zwykłości i poezji — i nic nie wskazuje na to, że przewracamy ostatnie kartki tego wielkiego eposu. Przeciwnie. Ale ostatnie filmy osnute na wątkach drugiej wojny zasadniczo różnią się od wojennych filmów z poprzednich lat, wnosząc do podobnych układów tematycznych nowy, niepowtarzalny ton. Na dokonanie konfrontacji w bieżącym roku pozwoliła nam choćby telewizja, przypominając monumentalną quasi-kronikę Ozierowa „Wyzwolenie". Swego czasu wydawało się, że była ona ostatnim słowem filmu wojennego, że nie można grozy i rozmiarów wojny światowej ukazać w bardziej wyrazisty sposób. Teraz mamy na ekranach „Gorący śnieg", a w nim nie tylko grozę tej wojny — ale i rozrachunek z nią przeniesiony w rejony odpowiedzialności moralnej. Mamy też film Stanisława Rostockiego „Tak tu cicho o zmierzchu", w którym ciężar wojny usiłują wziąć na swoje ramiona młode dziewczyny, czarujące, jakby „stworzone do miłości".

Rostocki spojrzał na wojnę od strony uczestniczących w niej kobiet. Drogi miał już przetarte. W wielu filmach poświęconych rewolucji i wojnie pojawia się postać kobiety. Czasem jest to walcząca muza, która spala się w dążeniu do wzniosłego celu, wyznaczanego niedolą społeczną lub narodową. Innym razem, to „samotna", której wojna zabrała mężczyznę, dając wzamian cierpienia, niedostatek i pracę ponad siły. Najczęściej w filmach wojennych dziewczyny pełnią role pomocnicze, są sanitariuszkami, łączniczkami. Z poświęceniem i prostotą wykonują wojenne zadania, a czasem giną; i tylko ktoś tam na boku westchnie lub zapłacze — ukrywając starannie tę słabość. W tym duchu np. określi wojenne dzieje sanitariuszki Tani — Jegiazarow w „Gorącym śniegu".

Rostocki potraktował wątek kobiet na wojnie zgoła inaczej — z punktu widzenia funkcji, jaką spełniają w ramach ludzkiego gatunku. Sprawą kobiet jest dawać życie, a nie zabijać. Same dziewczyny to podkreślają: „taką piękną figurę, takie ciało ukrywać w mundurze!". Właściwie cała pierwsza część filmu, to ciąg retrospekcji, które mają na celu tylko wyznaczenie owego „kobiecego punktu widzenia". Treścią wszystkich bez wyjątku retrospekcji jest mężczyzna: mąż — cudzy lub własny, kochanek jako symbol miłosnego spełnienia, ojciec wreszcie. Ci bohaterowie snów i marzeń powracają do dziewczyn w nierzeczywistych obrazach, w tęczowych kolorach, uśmiechnięci i nieuchwytni. Może już martwi nawet, wszak ci bohaterowie dziewczęcych tęsknot też wszyscy odeszli na wojnę. Otóż oryginalność pomysłu polegała tu na tym, że w pierwszej części dziewczyny marzące o swym „cywilnym" przedwojennym życiu stanowią przecież dobrze wyćwiczony poddział artylerii przeciwlotniczej, zwarty, zdyscyplinowany i sprawnie działający w momencie natarcia wroga. W drugiej części poznajemy bliżej pięć spośród kilkunastu dziewczyn. To te, które zgłosiły się na ochotnika, aby pod wodzą sierżanta tropić niemieckich spadochroniarzy. Znacznie wzmaga się tutaj zagrożenie, walka ma już charakter bardziej bezpośredni, niejako osobisty. To już nie są tamte dziewczyny, które sprawnie odpierały ataki lotnicze. To dziewczyny, które wojna zmusza do postępowania wbrew ich naturze. Za obronę swojej tożsamości płacą tu najwyższą cenę: któraś nie wytrzymała nerwowo i za wcześnie wybiegła z kryjówki, inna zbyt spiesznie przedziera się przez bagna. Każda była bardziej „czująca" niż mądra i przezorna. Czy jednostka o takiej postawie może wyjść z wojny cało? Jedynym człowiekiem, któremu Rostocki na to pozwala, jest mężczyzna, sierżant Waśkow, doświadczony, opanowany, sprawny. Tak więc wojna jest sprawą męską, nie tylko dlatego, że wymaga siły fizycznej, ale bardziej jeszcze z tego względu, że jej prawa są przeciwne uczuciom.

Film Rostockiego zajmuje oryginalne miejsce w tradycji radzieckiego filmu wojennego, a nawet szerzej — tematu wojennego, właśnie z racji podkreślenia tej odrębności reakcji kobiet na walkę, na zabijanie. Przy czym odrzuca Rostocki postawę czy poetykę negacji, która podkreśliłaby tę odrębność w sposób równie wyrazisty, co łatwy. Bez zastrzeżeń wierzymy, że te wdzięczne, miłe, „czujące dziewczyny" są zdolne do ostatecznych poświęceń, do bohaterskich czynów i wysiłków ponad ich miarę i że tę skalę wartości kreślą z całą świadomością wielkiego celu. Dulce et decorum est pro patria mori — mogłaby każda z nich powiedzieć o sobie. Ale wolałyby żyć i żyć powinny.

BARBARA MRUKLIK

ŚMIERĆ PRZED SPIŻOWĄ BRAMĄ

„AUDIENCJA" („L'udienza"). Reżyseria: Marco Ferreri. Wykonawcy: Enzo Jannaci, Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi i inni. Włochy, 1971.

Zanim altruista Amadeo padnie bez tchu u wrót papieskiej rezydencji, nie uzyskawszy posłuchania, powtórzy parokrotnie słowa „posiadłość prywatna". Ów drobny z pozoru szczegół ma istotne znaczenie dla interpretacji całego filmu: Amadeo, wbrew usilnym staraniom egzegetów „Audiencji", nie jest współczesnym Józefem K. Wyda się to może zrazu paradoksalne — tyle tu sytuacyjnych zbieżności, tyle analogii do Kafkowskiego „Zamku". Przecież Amadeo, z równym uporem co geometra Józef K., stara się przebić przez pierścień biurokratycznych przeszkód, piętrzonych przez ograniczonych funkcjonariuszy i przewrotnych agentów „zamku" „urzędu". Przeciez „tak samo" umiera u progu siedziby władzy, z którą nie dane mu było odbyć upragnionej rozmowy. A jednak...

Zgódźmy się, że trudy geometry Józefa K. miały wymiar metaforyczny: „Zamek" nie opisuje przecież jednostkowej historii, nie chodziło tu o utarczki z urzędnikami broniącymi dostępu do najwyższej władzy. Los Józefa K. to pesymistyczny wykładnik bezsilności człowieka w dążeniu do ostatecznego celu, gdzie całą energię wytraca się na sprawach miałkich i błahych. Tymczasem sytuacja w „Audiencji" Ferreriego jest bardziej realistyczna, a naiwny Amadeo nie może być traktowany jako Jedermann. Zresztą nie o niego reżyserowi naprawdę chodzi: młody fanatyk wiary i papieża (traktowany przez Ferreriego z pewną dozą wyrozumiałości i bez ironii) pełni jedynie funkcję katalizatora rzeczywistych konfliktów. Jego perypetie służą do rozwarstwienia systemu satelitów władzy, niedostrzegalnych dla oka zwykłego śmiertelnika, i ten system właśnie stanowi przedmiot zjadliwej satyry włoskiego twórcy.

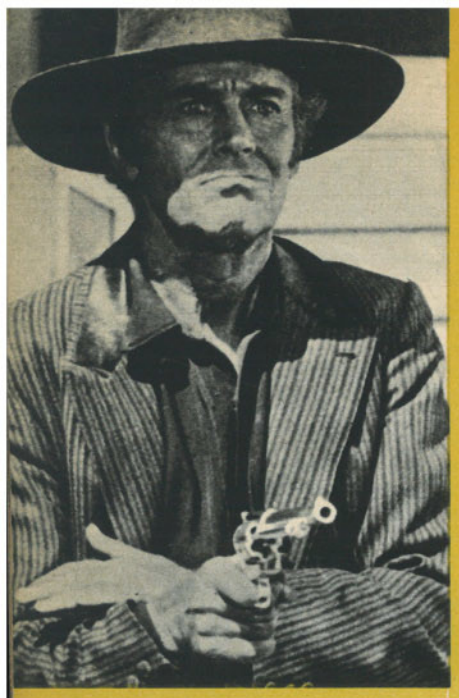
Wyjaśnijmy bowiem już na wstępie, iż Ferreri zachowuje słuszny dystans wobec drażliwego problemu przekonań i wiary swego bohatera; abstrahuje też od oceny dzisiejszej roli Watykanu. Poprzestaje na rzuconej mimochodem sugestii na temat wątpliwej spontaniczności i autentyczności celebrowanych przez kościół form kontaktów z wiernymi. Dotyczy to zwłaszcza prologu, w którym grono pielgrzymów, oczekujących na audiencję, wysłuchuje instrukcji na temat zachowania się w obecności papieża; okazuje się, że dozwolone są jedynie zwroty: „Tak, Ojcze Święty", „Nie, Ojcze Święty". Natomiast rzeczywisty konflikt, stanowiący podstawę perypetii Amadeo, wiąże się z inną sferą zjawisk.

Wokół instytucji, jaką jest Kościół, stworzony został nie tylko pierścień urzędów i biur (przypominających, jako żywo, hierarchiczny system władzy świeckiej), ale również, co poruszyło do głębi Ferreriego, nieformalny urząd w urzędzie, składający się z ludzi o nieograniczonych prerogatywach. Ich egzystencja stała się możliwa w wyniku precyzyjnego działania systemu formalnych barier, odcinających petentowi dostęp do władzy; a przecież jest rzeczą wiadomą, iż zawsze byli i będą petenci, starający się za wszelką cenę dostać przed jej oblicze. Niczym pasożytnicza narośl, zaczepiona wygodnie na innym organizmie, znacznie od tamtego aktywniejsza i zadufana we własną bezkarność, przejmują oni nieformalnie funkcję mediatorów kuszących nadzieją, ale nieskorych w działaniu. Śladem Amadeo, któremu wszyscy „chcą pomóc", wkradamy się w koła zbliżone do watykańskich urzędów. Tutaj Ferreri porzuca subtelności i kreśli kolejnych protektorów bohatera soczystymi, grubymi kreskami. Strażnik ładu w watykańskim urzędzie skrzętnie konfiskuje półpornograficzny magazyn, aby długo sycić nim swój wzrok; szef tajnej policji wysługuje się prostytutkami w polowaniach na podejrzanych; eksperci wiary najchętniej organizują spotkania w dobrej restauracji, słynącej z jeszcze lepszych win...

I tu właściwa pora, aby powrócić do śladu zasygnalizowanego na wstępie, do owych słów „posiadłość prywatna" odnoszących się do rezydencji spadkobiercy św. Piotra. Owszem, utwór Ferreriego zdaje się sugerować, iż uległy krańcowemu sformalizowaniu stosunki w Kościele, który niegdyś głosił przecież braterstwo kapłanów i wiernych, a dziś — jak sugerował jeden z krytyków francuskich — pewnie także Chrystus nie zostałby dopuszczony na audiencję. Ale ostrze filmu Ferreriego wycelowane przede wszystkim jest w tych, którzy zadbali o wywieszenie odpowiednich tabliczek, stworzenie nieprzebytych labiryntów biurokratycznych, równocześnie otwierając własny kramik protekcji i „ważnych kontaktów". W „Audiencji" raz jeszcze doszedł do głosu charakterystyczny dla Ferreriego ton antyburżuazyjny, przybliżający go w pewien sposób do obrazoburczego kina Buñuela.

Tak, jak autor „Viridiany", nieustannie atakujący faryzeizm współczesnej burżuazji, przy pewnym podziwie i szacunku dla ostatnich, wierzących w słowa altruistów i entuzjastów idei — tak samo Ferreri z wyrozumiałością pokazuje doświadczenia swego bohatera, łudzącego się, iż o sprawach wiary będzie mógł podyskutować z najwyższym autorytetem. Krzepiącym fenomenem wydaje się twórcy tylko to, iż pojawiają się wciąż nowi ludzie pokroju Amadeo, szturmujący z uporem zbiurokratyzowaną fortecę. Nie jest to równoznaczne z optymizmem: sarkastyczny ton „Audiencji" bierze się ze świadomości, iż najlepiej prosperują na istniejącym „status quo" cynicy i faryzeusze, nie wysilający się nawet, aby wdziewać oficjalnie barwy króla. Ich statystowanie przynosi wystarczające profity: zawsze są w stanie udowodnić władzy, iż bez nich zapanowałby nieporządek i chaos. Zaś petentom — iż tylko oni są w stanie uchylić, przed nielicznymi, szczelnie zawarte wrota Spiżowej Bramy.

WOJCIECH WIERZEWSKI



Henry Fonda: miałem szczęście przez te wszystkie lata

Występuje już ponad 40 lat. Nakręcił w tym czasie 70 filmów, a przynajmniej połowę swego czasu poświęcił teatrowi. Piętnaście westernów z jego udziałem to właściwie historia tego gatunku, dzieła najbardziej pamiętne. Pracował z najsłynniejszymi reżyserami amerykańskiego filmu. Jego postać w kinie jest już legendą — ale Henry Fonda nigdy nie otrzymał „Oscara".

Urodził się w stanie Nebraska, studiował na uniwersytecie Minnesota, pragnął zostać dziennikarzem. Gwałtowny zwrot nastąpił w momencie, gdy spotkał aktorkę Dorothy Brando (matkę Marlona) i sam zaczął występować, początkowo w małych teatrach prowincjonalnych, a następnie w Nowym Jorku. Grał same „ogony" do czasu, gdy zaproszony przez June Walker wystąpił jako jej partner w sztuce, która zdobyła rozgłos. To właśnie otworzyło mu drogę do Hollywood.

Henry Fonda udzielił wywiadu dziennikarzowi pisma „Take One".

— Pracowałem z wielu reżyserami, ale miałem szczęście, bo byli to sami wielcy: Ford, Lumet, Wyler, Huston, Hitchcock. Żaden z nich niepodobny do drugiego. Z Fordem zrobiłem siedem filmów — to z pewnością jeden z gigantów kina. Nie był wcale łatwy dla współpracowników. Nie dzielił się swymi pomysłami, nigdy nie wiadomo było, co będzie robił. Mimo to jednak potrafił utrzymywać tę samą grupę ofiarnych ludzi wokół siebie.

Zupełnie inny jest Hitchcock. U niego wszystko jest przewidziane; tak dalece, że gdy pada informacja: „robimy scenę 73" — mógłby ją nakręcić ktokolwiek z grupy zdjęciowej. Tak dokładnie została omówiona i opracowana w szczegółach.

Sidney Lumet nawiązuje znakomity kontakt z aktorem. I jest chyba jedynym, który to rzeczywiście potrafi. Ale za to Ford miał nieprawdopodobny instynkt, pozwalający mu wyzyskać aktorów najdoskonalej. Nie dyskutował, ale potrafił wyczekać na moment, gdy aktorzy, niczym wyścigowe konie, osiągali swoje najwyższe możliwości. To był geniusz.

Wolę teatr niż film i to wcale nie dlatego, że publiczność klaszcze, ale dlatego, że w teatrze mogę odpowiednio przygotować swój występ. Gdy kurtyna się podnosi, mam za sobą kilkutygodniowy trening i wiem, że mogę się widzom pokazać. W filmie pracuje się inaczej. Nie wszyscy jednak potrafią wyciągać wnioski z tej odmienności. Jak utrzymać ciągłość charakteru postaci filmowej? To polega chyba na umiejętności piekielnej koncentracji i na technice. Ale to wszystko powoduje, że nie ma takiej satysfakcji z występów przed kamerą.

Czego poszukuję w scenariuszach? Niczego szczególnego. Badam jedynie, czy tekst wzbudza ów charakterystyczny wewnętrzny ogień. I zwykle okazuje się to już na 9 stronie. Jeżeli tekst wydaje mi się ciekawy — nieważne, czy to komedia, czy dramat — chcę go robić. Nie, nie szukam w scenariuszach niczego szczególnego, ale z całą pewnością wiem, że nie wystąpię w pewnych filmach, tak jak na pewno nie będę grał Szekspira. Jest to coś, do czego nie mam kwalifikacji. Jestem człowiekiem z Omaha, z Nebraski i nigdy nie próbowałem stać się aktorem typu europejskiego, z odpowiednim akcentem.

Nigdy nie myślę o sobie jako o gwiazdorze. Wiem, że miałem szczęście przez te lata; że to wszystko zdarzyło mi się, że pracowałem i zostałem uznany. Ale gwiazdor? Nie. Nie myślę tak o sobie.

KINORAMA

RADOŚĆ DZIECI – NASZĄ RADOŚCIĄ

Choinka jarząca się
kolorowym światłem
lampek elektrycznych,
to duża atrakcja
szczególnie dla najmłodszych.

Choinki z tworzyw sztucznych,
o naturalnej zieleni świerku,
trwałe i dekoracyjne
w cenie od 30 do 600 zł

Komplety wielobarwnych
lampek elektrycznych
w cenie od 150 do 200 zł

DO NABYCIA W SKLEPACH ARGEDU

arged

0-645

owszy film Julie Christie

patrz teraz" rez
Roega ma kłopoty
nowojorską. Pewne
nano za zbyt śmiałe
sadnione artystycz-
zej w Anglii: cenzor
brytyjski oświadczył, że nie zamierza niczego zmieniać w filmie, który jest adaptacją powieści Daphne du Maurier, nazywanej żartobliwie „babcią literatury angielskiej"

owa" wśród radzieckich ód za rok 1973

ne nagrody państwo-
w dziedzinie nauki
zostały już zatwier-
ez Komitet Central-
i Radę Ministrów.
nie zabrakło filmow-
rodzeni zostali twór-
elewizyjnego „Zima
czterdziestego pią-
" — Dzemma Fir-
zyser) i Stella Zda-
nowa (scenarzystka), oraz zespół realizatorski wyświetlanego właśnie u nas filmu „Synowa": reżyser Chodżakuli Narlijew, operator Anatolij Iwanow, scenograf Annamamied Chodżamjazow oraz Maja Ajmiedowa (przedstawialiśmy jej kreację w rubryce „Jedna rola") i Chodzom Owiezgielenow

Owiezgielenow i Maja Ajmiedowa w filmie „Synowa"

Rosi i mafia

Zrealizował już filmy o dwu najważniejszych aferach polityczno-kryminalnych w powojennych Włoszech — sprawie Salvatore Giuliano i sprawie Ernesto Mattei. Obecnie Francesco Rosi ukończył „Lucky Luciano", film uzupełniający jego porachunki z mafią — i udzielił z tej okazji wywiadu tygodnikowi „L'Expréss".

— Zależało mi przede wszystkim na ukazaniu społecznego, politycznego i historycznego kontekstu, w którym żył i działał Lucky Luciano. Chciałem pokazać, czym jest mafia, ukryta za malowniczymi wizjami rozpowszechnianymi w kinie. Ludzie powinni wiedzieć, że strzały z pistoletu, porachunki na ulicach, konspiracja i utarczki z policją to nic w porównaniu z powagą gry politycznej, toczonej przez dzisiejszą mafię. Dlatego pokazuję fakty i wydarzenia nie mające na pozór żadnego związku z Luciano.

— *Czujemy, jak potężną postacią jest Luciano, ale tego nie widzimy. Oglądamy człowieka oderwanego od życia, spokojnego, niemal dobrotliwego.*

— Ten człowiek chciał, aby go takim widziano. Zlikwidowawszy starą mafię, zdecydował przekształcić organizację w związek ludzi interesu. Reprezentował mafię w momencie, w którym władze amerykańskie bardzo jej potrzebowały. Mafia zainstalowała się w USA pod koniec XIX wieku wraz z biednymi emigrantami z południa Włoch, ciągnącymi do „ziemi obiecanej". Po drugiej stronie Atlantyku szybko pojęli, że nie podbiją tego świata nie mając kultury, że zawsze będą upośledzeni wobec innych grup etnicznych. Powrócili do tych samych gett, jakie pozostawili w Palermo czy Neapolu. Znów zaczęła się eksploatacja robotników włoskich przez włoskich „mafiosi". Prohibicja pozwoliła im wypłynąć na szersze wody; zanim ją zniesiono — mafia zdążyła zainstalować się w takich dziedzinach, jak nielegalna imigracja, przemysł rozrywkowy, opanowała niektóre związki zawodowe, weszła do polityki poprzez organizowanie wyborów. Jej ewolucja postępuje równolegle do ewolucji społeczeństwa amerykańskiego.

— *Także podczas wojny i po jej zakończeniu?*

— Hasło mafii było i pozostaje niezmienne: zawsze z władzą — za porządkiem! Związana z amerykańską potęgą ekonomiczną, po wojnie mafia wróciła do Włoch, i to głównym wejściem. Dzięki niej armia generała Pattona przemierzyła 160 km z południa Sycylii do Palermo bez jednego wystrzału. Amerykanie wyrazili wówczas zgodę na powierzenie stanowisk burmistrzów dwóm ważnym „mafioso". Genco Russo objął władzę w Mussomeli, Calogero Vizzini w Villalba. Było to pierwsze ogniwo długiego łańcucha. Wybuch zimnej wojny wysunął na plan pierwszy konieczność zapobieżenia sojuszowi socjalistów i komunistów. Zaczyna się sprawa Salvatore Giuliano, który stanął na czele ruchu żądającego oderwania Sycylii od Włoch i został zlikwidowany przez mafię, skoro tylko porzuciła ona ten projekt.

— *Gdzie działa mafia dzisiaj?*

— W rządzie, w przemyśle, w całym włoskim systemie. Była już całą instytucją w chwili śmierci Luciano w 1962 r. Dzięki zezwoleniom, udzielonym przemysłowi farmaceutycznemu, Luciano mógł zorganizować masową produkcję narkotyków i ich przemyt do USA. Miał w kieszeni najwyższych urzędników ministerstwa zdrowia. Znajdujemy mafię także we Francji, na Korsyce; współpracuje ściśle z CIA.

Francesco Rosi

— *Czemu jednak nie pokazał pan Luciano w akcji?*

— Nie mogłem. Jaka była działalność Luciano? Wstawał późno, wychodził do fryzjera, golił się, robił manicure, szedł do krawca, wybierał nowy krawat, jadł obiad, szedł na wyścigi. Spotykał tam paru przyjaciół i dawał im kilka rad. Nie strzelał, nie nosił broni, nie bił się na pięści, nie podnosił nawet głosu. Miał miłosne przygody z wielu znanymi aktorkami, ale nikt nic o tym nie wie. Żadnego rozgłosu, żadnego hałasu... Rodzaj funkcjonariusza o uregulowanym trybie życia, może emeryta żyjącego w pewnym luksusie. To o nim wiadomo na pewno. Za tą fasadą dopiero kryje się organizacja oparta na trzystu „niepożądanych cudzoziemcach" deportowanych z USA do Włoch tuż po wojnie... za ich własną zgodą. Upłasowanych w Palermo i Hamburgu, w Mediolanie i Hanowerze, w Paryżu i na Korsyce, w Marsylii i Neapolu. Luciano nie wyrabiał cukierków faszerowanych heroiną. Kupował oficjalnie 350 kg heroiny za 105 milionów lirów, przemycał do USA i zgarniał 11 miliardów. Kiedy Federalne Biuro Narkotyków wykryło linie przerzutowe — przeniósł interes do Marsylii.

— *Luciana gra Gian-Maria Volonté, natomiast rolę jego przeciwnika powierzył pan Charlesowi Siragusa, policjantowi, który przez dziesięć lat tropił Luciano. Jak pan ocenia wynik tego eksperymentu?*

— Kiedy zapytałem go, czy będzie w stanie wyobrazić sobie — po 10 latach — że ma przed sobą swego prawdziwego przeciwnika, odpowiedział: „codziennie rano, kiedy schodzę do restauracji i widzę Volonté w kostiumie Luciano, mam ochotę założyć mu kajdanki." Przez dziesięć lat byli jakby dwiema stronami jednego medalu. Obaj Sycylijczycy, z tej samej klasy społecznej, z tej samej dzielnicy Palermo. Gangster i policjant... przez przypadek. Siragusa wybrał legalność, Luciano — przestępstwo, to tylko ich różniło. Bo prawo znali obaj jednakowo. Luciano często odwiedzał Siragusa i pytał: „Masz już dowody przeciwko mnie? Nie? Szkoda... Nie trać odwagi, szukaj dalej..." Oto prawdziwa walka, najsubtelniejsza.

Rod Steiger i Gian-Maria Volonté w filmie „Lucky Luciano"

„Petőfi 73", rez. Ferenc Kardos

Pecz 73

JERZY GIŻYCKI

Siedem i inne

KORESPONDENCJA WŁASNA Z WĘGIER

Formuła i kształt narodowych przeglądów filmowych mają w różnych krajach własne, wypracowane latami tradycje i doświadczenia — by wspomnieć tu organizowane za każdym razem w innym mieście festiwale radzieckie, bądź związane na trwałe z konkretną miejscowością jugosłowiańskie festiwale w Puli i bułgarskie w Warnie. Węgierskie przeglądy odbywają się co dwa lata w Peczu, uroczym, starym mieście uniwersyteckim, aktywnym ośrodku życia kulturalnego i artystycznego na południu kraju. Ma to tę ogromną korzyść, iż prezentacja dorobku filmowego odbywa się w określonym, a nie przypadkowym (jak np. u nas w Łagowie) środowisku i że twórczość filmowa uzyskuje szerokie zaplecze i wsparcie innych dyscyplin sztuki, nie cierpiąc (jak np. w Łagowie) na izolację i osamotnienie.

Gdy mniej znaczy więcej

Kiedyś w Peczu ograniczano się do pokazów i dyskusji — od pewnego czasu wieloosobowe jury przyznaje nagrody, co oczywiście podnosi temperaturę i wzmaga zainteresowanie imprezą. Do konkursu w bieżącym roku zakwalifikowano, po ostrej selekcji, zaledwie 7 filmów, ale dzięki temu można było ambitnie poszerzyć i rozbudować program festiwalu. Poza konkursem wyświetlano najnowsze pozycje, nie wprowadzone jeszcze na ekrany. Ponadto pokazano wybrane filmy zagraniczne, m.in. „Rzym" Felliniego, „Solaris" Tarkowskiego, „Szkołę kowbojów" Kramera i — o dziwo — „Wezwanie" Solarza. Odnotujmy jeszcze wielką retrospektywę twórczości jednego z czołowych reżyserów kina węgierskiego, Zoltána Fábriego („Karuzela miłości", „Akcja prof. Hannibala", „Mecz w piekle", „20 godzin", „Rodzina Toth", „Mrowisko" i in.) a także, by wyczerpać sprawy filmu — seminarium z referatem i dyskusją na temat „Drogi rozwojowe kina węgierskiego".

Z innych imprez wymienić należy spektakl miejscowego awangardowego baletu, pokaz teatru lalkowego z dowcipną parodią seriali telewizyjnych i — w klubie festiwalowym — recitale aktorskie oraz występy jazzowych i bitowych zespołów muzycznych. W ramach festiwalu odbyło się także uroczyste otwarcie wystawy wybitnego malarza-prymitywisty Csontváryego (1853—1919).

Mariaż fabuły i dokumentu

W centrum zainteresowania znalazł się — rzecz prosta — główny konkurs. Odnosi się wrażenie, że kinematografia węgierska nie utraciła tej dynamiki w penetracji historii i współczesności, jaką zaimponowała światu wybuchem „szkoły", przejmującej pałeczkę sztafety po szkole polskiej, a potem czeskiej. Zabrakło co prawda na tym przeglądzie rewelacji na miarę najlepszych dzieł Jancsa, a i filmy mistrzów (Kovácsa, Bacsy, Fábriego) nie doścignęły ich szczytowych prac. Spotkaliśmy się jednakże z kinem rzetelnym, zaangażowanym w sprawy ludzkie w aspekcie społecznym, politycznym i osobistym, z twórczością mogącą się nadal legitymować nieszablonowym traktowaniem warsztatu i formy.

Pod tym względem przewodnią pozycją okazała się „Fotografia" reż. Pála Zolnaya, film scalający w organiczną strukturę środki wyrazowe dokumentu i fabuły. Pozornie kronikalna, reporterska relacja o trójce młodych fotografów wędrujących po wsiach w celu robienia familijnych portretów — przeradza się nieoczekiwanie w głębokie studium ludzkich losów i rejestr ukrytych pod podszewką powszedniości dramatów. Fascynujący autentyzm bohaterów filmu, nie planowane scenariuszem zwierzenia przed kamerą i mikrofonem, prawdziwość scenerii, środowiska i realiów (wydobyte z lamusa stare rodzinne fotografie) i przy tym świeżość plastycznego oglądania rzeczywistości — wszystko to czyni z „Fotografii" godny uwagi, płodny w pomysły eksperyment. Po Srebrnym Medalu na Festiwalu Moskiewskim — w Peczu zasłużone Grand Prix.

Pod prąd, nie bez kłopotów

„Trzeciemu rozbiegowi" reż. Pétera Bacsó zabrakło drapieżności publicystycznej cechującej jego poprzednie filmy („Pod prąd", „Czas teraźniejszy"). Historia dyrektora fabryki, który nie mogąc podołać obowiązkom kierowniczym wraca do swego właściwego zawodu spawacza, razi nieprawdopodobieństwem i uproszczeniami psychologicznymi. Kapitalne są natomiast epizody z brygadą spawaczy, mające coś z klimatu „Chudego i innych", a także krytyczne, tak typowe dla tego twórcy,

„Na węgierskim ugorze", rez. András Kovács

„Fotografia": rez. Pál Zolnav

spięcia na stykach jednostka — zakład pracy — otoczenie.

Ciekawym pomysłem odznacza się film Ferenca Kardosa „Petöfi 73". Grupa młodzieży inscenizuje fragmenty Wiosny Ludów, przetwarzając historyczne zdarzenia 1848 roku w sytuacje zabarwione współczesnym sposobem bycia, myślenia i odczuwania. Uzyskujemy w ten sposób wizerunek młodego pokolenia dopełniony więzami z tradycją — zbiorowy portret, może zbyt ogólny, by nie rzec ogólnikowy, młodzieży anno 1973. Szkoda, że więcej w filmie dużych panoram i scen zbiorowych niż zbliżeń (psycho- i charakterologicznych) młodych bohaterów; nie można jednak odmówić reżyserowi i operatorowi inwencji obrazowej. Konekse z „Ożywczymi wiatrami" Miklósa Jancsa są niewątpliwe, ale nie odbiera to znamion oryginalności temu pięknemu filmowi.

Klimat dysputy moralnej

Próbą, jeszcze jedną, rozrachunku z przeszłością jest film „Dzień więcej, dzień mniej" reż. Zoltána Fábriego. Utrzymany w kameralnej, niekiedy przesadnie „telewizyjnej" konwencji — opowiada o niemożności odcięcia się od przeszłości, nawet wówczas, gdy zbrodnia została odpokutowana. Oficer honwedów, współdziałający z hitlerowcami, skazany na 25 lat więzienia za spalenie wsi w ramach akcji pacyfikacyjnej — wypuszczony na wolność nie potrafi już znaleźć wspólnoty z nowym światem, z którym łączy go tylko owa miniona tragedia. Film refleksyjny, osadzony na wyróżniających się kreacjach rumuńskiego aktora Anatola Constantina (główny bohater) oraz Ferenca Bencze (jego dawny kumpel, sprytnie dostosowujący się do zmienionych warunków).

Wierny dewizie „kina intelektualnego" András Kovács w filmie „Na węgierskim ugorze", pokazując terror kontrrewolucyjny po upadku republiki w 1919 roku, rozwija wnikliwą dysputę polityczną i moralną o postawach światopoglądowych, bohaterstwie ideowym i oportunizmie, honorze i konformizmie. Stosunki w szkole, a przede wszystkim ustępliwa postawa jednego z nauczycieli, głównej postaci dramatu, liberała i uprzednio sympatyka lewicy, teraz wyraziciela „pozornej ugodowości" wobec nowych tendencji — przynoszą uogólnioną wizję stopniowego osaczania społeczeństwa przez wsteczne siły.

Atrakcyjność pilnie poszukiwana

Osobiście najwyżej cenię pokazany poza konkursem, na inauguracji przeglądu, dramat społeczny Ferenca Kósy „Poza czasem", o akcji toczącej się w dobie reżymu Horthy'ego. Na przykładzie życia więźniów — wśród pospolitych przestępców w więzieniu umieszczona jest grupa lewicowych działaczy politycznych — zdemaskowany zostaje mechanizm faszyzacji kraju, ukazane narastanie represyjnych metod władzy. Film znakomicie rozegrany w sensie realizatorskim, wstrząsający ideową agresywnością. Na zasadzie kontrapunktu — zamykający imprezę, także pozakonkursowy, film komediowy „Futbol dawnych lat" reż. Pála Salamona urzekał wdziękiem udanego pastiszu, mistrzowskim i wielce dowcipnym podrobieniem stylu epoki lat dwudziestych.

Czy Pecz 73 dał w rezultacie optymistyczny bilans najnowszego kina węgierskiego? Powodów do alarmu chyba nie było, chociaż zabrakło dzieł wybitnych. Na ten niedostatek uskarzać się mogą jednakże nie tylko Węgrzy. Powiązanie sztuki filmowej z życiem, i to w niekonwencjonalnej formie, dało się stwierdzić bezsprzecznie. Życzyć by tylko należało węgierskim filmom większej atrakcyjności wizualnej i dramatycznej, gdyż inaczej grozić może zmniejszenie siły oddziaływania na szeroką widownię, a tym samym spadek frekwencji w kinach na pozycjach własnej produkcji. Znamy te problemy z własnych doświadczeń. Toteż VII Przegląd Filmów Węgierskich może być pouczającą lekcją w obliczu także naszych kłopotów z kinematografią.

Nagrody

VII PRZEGLĄDU FILMÓW WĘGIERSKICH W PECZU

Wielka nagroda: „Fotografia" reż. Pál Zolnay. Nagroda za reżyserię: „Trzeci rozbieg" (Harmadik nekifutás), reż. Péter Bascó. Nagroda za scenariusz: „Na węgierskim ugorze" (A magyar ugaron), scen. i reż. András Kovács. Nagroda za zdjęcia: „Petöfi 73", reż. Ferenc Kardos, zdj. János Kende. Nagroda za kreację aktorską męską: Anatol Constantin w filmie „Dzień więcej, dzień mniej" (Plusz-minusz egy nap) reż. Zoltána Fábriego. Nagroda za kreację kobiecą: Andrea Drahota w filmie „Na węgierskim ugorze".

CZESŁAW DONDZIŁŁO

RETMAN CONTRA SIŁACZKA

Franciszek Retman, bohater „Iluminacji" Krzysztofa Zanussiego, należy do pokolenia bez biografii — jak piszą z przekąsem co poniektórzy krytycy. Nie walczył o niepodległość narodową w czasie ostatniej wojny, bo go jeszcze na świecie nie było, nie odgruzowywał zniszczonych ulic i nie uczestniczył w ZMP-owskich zajęciach, bo chodził akurat do przedszkola. Przełom październikowy rysować mu się może w pamięci jako dziwne poruszenie w świecie dorosłych i kojarzyć z pilnym taty nasłuchiwaniem komunikatów radiowych. Może trochę harcerstwa, odrobina ZMS i to wszystko, jeśli idzie o społeczno-organizacyjne doświadczenie Retmana maturzysty.

Krytycy, wychowani na galerii bohaterów pełnych społecznikowskiego posłannictwa i obywatelskich cnót, na narodowych wzorach totalnego zaangażowania w pracę dla innych (ludu, narodu, klasy) nawet za cenę samounicestwienia (Konrad, Judym), z pewną nieufnością przyglądają się Retmanowi, bohaterowi, który orbituje wokół własnego „ja", nie bardzo kontaktując ze światem zewnętrznym, ze społeczną rzeczywistością Polski lat siedemdziesiątych. Pada w takich przypadkach epitet o uniwersalności przeżyć i losów naszego bohatera, o jego psychologicznej egzystencjalnej prawdziwości, ale my już wiemy, że coś tu jest nie tak, że słowami okrągłymi maskuje się jakąś niewygodność. Bo uniwersalność problematyki to my rozumiemy jednoznacznie u Bergmana albo Buñuela, ale uniwersalność u polskiego reżysera gotowiśmy traktować na równi nieledwie z kosmopolityzmem, z programową ucieczką od naszych realiów. To zaś uznajemy za kapitulację, reżyserskie asekuranctwo, unik wobec rzeczywistości. Nie wiem, na ile słuszny jest ten mechanizm, preferujący w ocenach mocne zakotwiczenie w narodowych i społecznych sprawach, bo choć dobrze wychodził na tym Wajda czy Munk, to już młodsi — Polański, Skolimowski — nie czuli się najlepiej w tym systemie premiowania filmów, a i najmłodsi — Zanussi, Żebrowski, Krauze czy Królikiewicz — dziwnie od niego odstają.

Czas już zatem najwyższy zastanowić się nad tą przykrą niewspółmiernością pomiędzy nastawieniem opinii krytycznej i tym, co najzdolniejsi i najmłodsi reżyserzy proponują. Jeśli bowiem wierzyć klasykom, sztuka i życie pozostają ze sobą w dialektycznej zależności. Jeśli zatem filmy uparcie kołują wokół problemów jednostki, oznacza to, że jest to problematyka społecznie doniosła i ważna, a zatem należałoby zrewidować i może przewentylować trochę rekwizytornię nawyków krytycznych, a być może ustanowić trochę inne kategorie społecznej ważności rozmaitych problemów, które dawniej wydawały się mniej istotne.

Nie wiem, może niektórym czytelnikom wyda się to trochę naiwne, ale zaryzykowałbym tezę, że te z pozoru abstrakcyjne, wydumane fabuły Żebrowskiego, Zanussiego, czy Królikiewicza i Krauzego, zawierają w sobie wiele z ducha współczesności, z klimatu naszych czasów, w których o potrzebie maksymalnego i harmonijnego rozwoju osobowości mówi się nie tylko z uniwersyteckiej katedry, ale także z wiecowej trybuny.

Wróćmy jeszcze do „Iluminacji". To prawda, że Retman nie wiecuje, nie zaciąga wart, ale jego działanie to nieustanny wysiłek zmierzający do samorealizacji własnych talentów, to nabieranie mądrości życiowej, która nie dozwala na kompromisy moralne. Niektórzy nie mogą tego jeszcze zrozumieć, że tu nie o żaden egoizm czy społecznie podejrzany egotyzm chodzi, nie o programową ucieczkę od problemów społecznych. Wręcz przeciwnie, Retman to produkt czasów, kiedy wiedza, inteligencja, upór liczą się podwójnie, kiedy wąska specjalizacja zawodowa i koncentrowanie wysiłku na wybranych problemach jest koniecznością dla sprostania postępowi nauki. To są cechy społecznie ważne u nas, zwłaszcza dziś, kiedy Polska weszła w fazę przyspieszenia naukowo-technicznego.

Cóż, kiedy my jak onegdaj, mówiąc o zaangażowaniu — myślimy o Siłaczce.

Jedna rola

JOHN HURT:

Davey – zbereźnik

Zzymamy się czasem na niezbyt fortunne zmiany i spolszczenia oryginalnych tytułów filmów. Oglądając obraz Johna Hustona „Sinful Davey", jesteśmy w pełni ukontentowani trafnością swojskiego określenia, które charakteryzuje tytułowego bohatera. Słowo „zbereźnik", sugerując żartobliwy dystans do na poły rzeczywistej postaci Davey'a — łotrzyka, hultaja i nicponia, idealnie trafia w intencje zarówno rezysera, jak i odtwórcy głównej roli.

Filmowy David Haggart, to istotnie człowiek grzeszny wielce, wszelako — ku uciesze widzów — grzeszący z wisusowskim wdziękiem i — jak się w efekcie okazuje — raczej nieszkodliwie. Sprzyja mu w tym fortuna i... niebywały pech, nade wszystko zaś — urocza a stateczna dziewczyna, dzięki której uratuje głowę i spod szubienicy wejdzie wreszcie dziarsko na drogę cnoty.

Kreowany przez Johna Hurta Zbereźnik, to pełen wigoru młodzieniec, który niekiedy wygląda raczej na wyrośniętego chłopca niż dorosłego mężczyznę: twarz sympatycznego zawadiaki zmienia się czasem w piegowatą buzię urwisa. Twarz ta wyraża na przemian urok naiwności i przewrotność instynktownego sprytu, impulsywną niecierpliwość młokosa i opanowanie starego wygi — wytrawnego mistrza w złodziejskim rzemiośle. Przy tym wszystkim w jego fizjonomii widoczna jest również niejaka poczciwość.

Te i inne jeszcze przeciwstawne odcienie psychologicznego wyrazu następują po sobie w sposób płynny i naturalny, a także współistnieją jednocześnie w przedziwnej harmonii. W zachowaniu Zbereźnika zdaje się nie być cienia sztuczności czy fałszu nawet wtedy, gdy fantazjuje aż nazbyt jawnie lub gdy improwizuje wierutne łgarstwa. Tajemnicę owego wrażenia wyjaśnia zaraz na wstępie kompan Davey'a, kiedy to, przechytrzony przezeń, stwierdza filozoficznie: „na instynkt nawet i diabeł nie pomoże!"

Rzeczywiście, postępowanie Zbereźnika jest zawsze instynktowne, a aktor nadzwyczaj przekonująco to pokazuje. Pokazuje po prostu, a nie ujawnia, sugeruje czy podkreśla... Trudno w tym wypadku mówić o technice gry, o jakichś specjalnych środkach aktorskich, bowiem pozostają one niezauważalne. John Hurt kreuje rolę człowieka, którego życie jest swobodną grą zmiennych, zależnych tyleż od inwencji, co od sytuacji impulsów. Odruchowo i niemal bezbłędnie kierują one jego postępowaniem, podsuwając mu fortele, chwyty i wybiegi. Naturalna łatwość tej gry zapewnia Davey'owi niebywałe powodzenie w hultajskich przedsięwzięciach, a zarazem skłania go do traktowania ich jako szczególnej formy zabawy. Zbereźnik raduje się nią jak dziecko i jak dziecko traktuje ją poważnie, co daje nieodparty efekt komiczny.

Będąc zawołanym oszustem Davey musi bez przerwy udawać i pozorować, grać wobec bliźnich kogoś innego. Naprawdę jednak gra on wobec samego siebie i to tak skutecznie, że zdaje się tracić poczucie własnej tożsamości. Dla widza jest zawsze sobą, to znaczy sumą swych niewyczerpanych możliwości — niezauważalnego prawie kreowania siebie w najrozmaitszych wariantach. Delikatność rysów, wdzięk sylwetki czy wrodzona elegancja ruchów predestynują go szczególnie do wcielania się w postać wykwintnego, subtelnego arystokraty. Dworski kostium jest najstosowniejszym roboczym ubraniem złodziejaszka, którego cały kunszt ujawnia się czy też skrywa najlepiej w jakimś menuecie lub kadrylu. W pewnym momencie Davey zwierza się, iż umiejętności te nabył przez lata cierpliwych obserwacji i ćwiczeń, jednakże wyznanie to brzmi w jego ustach całkiem nieprawdopodobnie — w konfrontacji z zachowaniem aktora zdaje się być kokieteryjną blagą.

Prezentowana rola jest bardzo dynamiczna i to nie tylko dlatego, że Zbereźnik jest ciągle w ruchu: chodzi, biega i skacze (także po dachach), tańczy (także sam — z żywiołowej radości), lecz przede wszystkim z powodu kalejdoskopowej zmienności jego zachowań i reakcji mimicznych. Aktor demonstruje przy tym sporą sprawność fizyczną, wszelako jego akrobatycznym wyczynom brak kaskaderskiej techniki. Po dachach zjeżdża niezbyt zręcznie, a wprost niezdarnie porusza się w nurtach wartkiej rzeki, siedząc w doboszowskim bębnie. Sprawia wrażenie człowieka, który obdarzony jakimś tajemniczym zmysłem błyskawicznie uczy się rozwiązywania problemów (także ruchowych), jakie stwarzają przed nim nowe, nieprzewidziane sytuacje. Pewna nieporadność przydaje mu jeszcze jeden rys sympatyczny, a połączona z młodzieńczą witalnością i energią staje się również źródłem sytuacyjnego humoru.

Kreacji Johna Hurta nie sposób zamknąć w jednej formule — tak jest bogata, złożona i dynamiczna. Rozwija się przed naszymi oczami z pełną naturalnością, zachowując zarazem dzięki swej wewnętrznej, autonomicznej konsekwencji wyrazistą zwartość i stylistyczną jednolitość. Sugerowana w tytule filmu skrótowa charakterystyka wydobywa jeden z aspektów owej zawartości, który z fikcyjnej (pomimo istnienia historycznego pierwowzoru); nieprawdopodobnej postaci Zbereźnika czyni sylwetkę realną i żywą, a nawet w jakimś sensie typową, przy jej niepowtarzalnej przecież indywidualności.

TADEUSZ SZYMA

Rozmawiamy z Małgorzatą Potocką

Nie wiemy

właściwie, ile możemy

Małgorzatę Potocką widzowie zapamiętali po filmie Andrzeja Wajdy „Wszystko na sprzedaż". Ta niewielka, lecz bardzo wyrazista rola przesądziła o jej dalszej drodze. Dziś ma za sobą już kilka filmów, m.in. „Legendę" Chęcińskiego, „Szklaną kulę" Różewicza, „Hubala" Poręby, „Ciemną rzekę" Szyszki. Rozmawiamy z Małgorzatą Potocką.

— Po raz pierwszy stanęłam przed kamerą mając sześć lat — statystowałam w „Awanturze o Basię". Od tej chwili zaczęłam marzyć, a z czasem wierzyć w to, że zostanę aktorką. Ojciec powtarzał mi zawsze, że aktor musi wiele umieć. Uczyłam się więc śpiewu, tańca, uprawiałam sport. Byłam przekonana, że po maturze pójdę do szkoły aktorskiej.

● Czy w dalszym ciągu ma pani ten zamiar?

— Teraz już nie. Nie chciałabym zrywać z praktyką, a studia aktorskie na pewien czas wyłączyłyby mnie z pracy. Wiem, że w zawodzie aktora są potrzebne i praktyka i teoria, ale sądzę, że przy dużej wytrwałości mogę pewne rzeczy uzupełnić sama.

● Czy nie sądzi pani, że w trakcie studiów oprócz tego, co nazywa się teoretyczną stroną aktorstwa, gromadzi się również jakąś ogólną wiedzę, która może się w życiu przydać?

— Oczywiście. Nie neguję tego. Nie zamierzam też w ogóle rezygnować ze studiów. Najczęściej myślę o historii sztuki, może będę studiować zaocznie. Decyzję o odłożeniu dalszej nauki podjęłam w chwili, gdy Ryszard Filipski zaproponował mi debiut w swoim teatrze monodramu „Eref 66". Powierzenie mi monodramu — a tę formę uważam za najwyższy stopień wtajemniczenia w sztukę aktorską — zobowiązuje. Chcę się przekonać, jakie są moje możliwości.

● Jaki to będzie tekst?

— „Wytłumacz mi stary" pióra Zbigniewa Jaronia. Autor podejmuje problemy żywotne dla mojego pokolenia. Myślę, że młodzi, do których utwór ten jest adresowany, będą mnie słuchać inaczej niż kogoś dorosłego, jestem przecież jedną z nich, znam ich światopogląd, sprawy, problemy. Chciałabym niejako „zejść ze sceny", dotrzeć do ich wnętrza, poruszyć to, co w nich drzemie.

● Jacy są pani rówieśnicy?

— Na pewno ani głupsi, ani gorsi niż młodzi kiedykolwiek. Mamy zdecydowanie lepsze warunki życiowego startu niż nasi rodzice, mamy właściwie nieograniczone możliwości nauki, wyboru własnej drogi. Ale to nie wszystko. Często dorośli myślą tak: skoro my wychowaliśmy się w trudnych warunkach, to niech nasze dzieci mają wszystko, czego my mieć nie mogliśmy. Niech mają łatwe dzieciństwo. Usuwają więc nam z drogi najmniejsze nawet trudności, wpajają w nas tym samym przekonanie, że życie jest łatwe. Aż pewnego dnia przestają nam zawiązywać szaliki i mówią: jesteście dorośli. Cóż to jest ta dorosłość? Do pewnego momentu prowadzą nas za rękę zakazami lub nakazami, a potem nagle zostajemy sami — nie przygotowani, nieświadomi trudności. Życie przecież jest łatwe...

Moje pokolenie nie przeżyło wielkich momentów dziejowych, w których mogłoby się sprawdzić. Nie wiemy właściwie, ile możemy. Często idziemy naprzód bezmyślnie, siłą rozpędu, rezygnujemy z czegoś autentycznego, lecz trudnego, z wyboru najlepszej dla siebie drogi. Przyzwyczailiśmy się bowiem iść najłatwiej. Gdzie się uczyć dorosłości? Szkoła też tego nie uczy.

Świat komplikuje się coraz bardziej. Nie można słowami przekazać doświadczeń zdobywanych w innych warunkach. Nie nauczy życia nakaz lub zakaz podawany do wierzenia jako prawda absolutna. O wiele więcej da propozycja do wspólnego rozważenia.

● Powstaje wiele filmów adresowanych do młodzieży; czy zdaniem pani wywierają one jakiś wpływ na sposób myślenia pani pokolenia?

— Często bywa tak, że tzw. filmy „młodzieżowe" trafiają w próżnię. Szalenie trudno mówić o młodzieży definiując ją jednoznacznie. Każda taka definicja byłaby zafałszowaniem. Modne jest twierdzenie, że młodzież jest cyniczna. Niedawno zatrzymała mnie na ulicy starsza pani i powiedziała: „Zdziwił mnie fakt, że na »Hubalu« było tylu młodych. Myślałam, że dla was pojęcia takie, jak ojczyzna, patriotyzm, poświęcenie — to sprawy obce, puste dźwięki." Tak więc często odnajdujemy coś dla siebie w filmach nie opatrzonych formułą „młodzieżowy". Bohater — wzór do naśladowania, to dla nas sprawa bardzo ważna.

● Rola Tereski w „Hubalu" to sukces aktorski. Sukcesy zobowiązują...

— Wiem. Wiem, że dużo jeszcze muszę się uczyć. Cieszę się, że jestem ciągle z siebie niezadowolona, że czuję w sobie wiele nie wykorzystanych możliwości. Chciałabym tak czuć się zawsze, to dopinguje. Praca nad „Hubalem" wzbogaciła mnie wewnętrznie. Wiele mi dało zetknięcie się z tematem, z ludźmi, którzy ten film robili, dużo przeżyłam i wiele się nauczyłam. Decydując się na zawód aktora, zrezygnowałam właściwie z życia prywatnego. Ale ponieważ to, co robię, pasjonuje mnie i daje szaloną satysfakcję, nietrudno mi rezygnować.

● Jakie są pani najbliższe plany?

— Gram agentkę wywiadu amerykańskiego w filmie „Orzeł i reszka" reżyserowanym przez Ryszarda Filipskiego; jest to postać zupełnie odmienna od tych, które mam za sobą. Wkrótce premiera monodramu „Wytłumacz mi stary" w teatrze „Eref 66".

Rozmawiała:
ELŻBIETA DOLIŃSKA
Zdjęcia:
JERZY TROSZCZYŃSKI

Goście z Ziemi, goście z Kosmosu

KORESPONDENCJA WŁASNA Z PRAGI

Filmy czeskie i słowackie ostatnich miesięcy charakteryzują się — między innymi — dwiema tendencjami: z jednej strony widoczny jest wyraźny zwrot w kierunku klasyki literackiej, z drugiej zaś — realizuje się solidne i sprawne warsztatowo utwory rozrywkowe.

Na czoło pierwszej grupy filmów wysuwa się „Grzech Katarzyny Padychowej", zrealizowany przez Martina Holly'ego na podstawie powieści słowackiego klasyka Petra Jilemnicky'ego. Historia w stylu naszych „Chłopów" rozgrywa się gdzieś na przełomie wieku XIX i XX. Nędza słowackiej wsi zmusza wieśniaków do emigracji; powracają pozbawieni wszelkich złudzeń, z przeświadczeniem, że życie za granicą układa się nie lepiej niż w ich wiosce. Holly zrealizował film w surowym, niemal dokumentalnym stylu, tonując tu i ówdzie modernistyczną manierę ze skłonnościami do biologizmu i psychologicznych przerysowań.

Z utworów rozrywkowych ostatnich miesięcy wyróżnić natomiast można „Próbę zabójstwa" Jiří Sequensa i „Akcję Bororo" Otakara Fuki. Pierwszy z nich jest sprawnie zrealizowanym kryminałem, trochę w stylu znanej u nas „Próby terroru" Blake Edwardsa. Ceniony dyrektor kliniki (znakomita kreacja Karela Högera) staje się obiektem napaści ze strony tajemniczego osobnika. Bohater zastanawia się, komu z jego znajomych może zależeć na pozbawieniu go życia. Z jednej strony film staje się przekonywającym studium strachu, z drugiej — obsesji profesora, dla którego każdy napotkany człowiek jest potencjalnym wrogiem i mordercą. Höger umiejętnie wydobywa wszystkie skomplikowane przemiany psychologiczne bohatera od beztroski i bagatelizowania niebezpieczeństwa aż do skrajnej histerii.

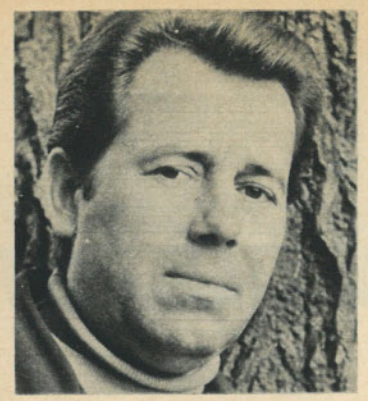
„Akcja Bororo" Otakara Fuki — to jeden z nielicznych udanych „science-fiction", jakie ostatnio widziałem. Można znaleźć sporo wartościowych książek fantastyczno-naukowych, których filmowe adaptacje są śmieszne i drażniące. Łatwiej sobie bowiem — na podstawie lektury — wyobrazić tajemniczych mieszkańców dalekich światów jako osobników o pięciorgu oczach i dziesięciu nogach, niż przyjąć takie stwory w filmie. To, co jest zwykle humanistycznym posłannictwem, staje się strywializowane i wulgarne, sprowadzone do karykaturalnych powiastek filozoficznych. W „Akcji Bororo" widać solidne tradycje Julesa Verne'a. Obok fantazji sporo tu interesujących podróży po obu półkulach ziemi, opisów życia dzikich plemion indiańskich, którym co prawda wmawia się pozaziemskie pochodzenie — jest to jednak po prostu gest w stronę praw gatunku SF. Zresztą są ludzie (patrz „Wspomnienia z przyszłości"), którzy w takie pochodzenie święcie wierzą. Jeśli zaś podobna teza jest poparta tak niewątpliwym argumentem jak uroda tajemniczej pani z planety oddalonej od nas o ileś tam milionów lat świetlnych — na wszystko zgodzić się można. Ważne, że „Akcja Bororo" unika pułapek i niebezpieczeństw czyhających na filmy „science-fiction".

Te trzy filmy to oczywiście jeszcze nie cała kinematografia. Czechosłowackie kino jest w końcu — jak zawsze, tak i teraz — dość wszechstronne, podejmuje rozmaite tematy, sprawdza się w różnych gatunkach, nie zawsze jednak z tym samym powodzeniem. Dyskusyjne są zwłaszcza utwory o tematyce współczesnej: „Te małe wycieczki" Jozefa Řežuchy — banalna historia trójkąta małżeńskiego oglądana oczami kilkunastoletniego chłopca, który sprowadza ojca na drogę cnoty przy pomocy tanich, sztubackich kawałów — oraz „Jeździec kategorii ryzyko" Antonina Kachlika — nieudana próba ukazania problemu wykolejonej młodzieży. Obronną ręką, dzięki dużej kulturze realizacyjnej; wychodzi jedynie Karel Kachyňa, którego „Miłość", opowieść o związku uczuciowym łączącym dwoje ludzi, jest filmem pełnym subtelnej psychologii.

JANUSZ SKWARA

„Grzech Katarzyny Padychowej", rez. Martin Holly

„Miłość", rez. Karel Kachyňa



moje spotkania z filmem

TADEUSZ JANCZAR

Z pokoleniem w życiu i na ekranie (3)

Z Mają Wachowiak w „Pożegnaniach" rez. Wojciecha J. Hasa

W obsadzie „Kanału" znalazłem się już w samej końcówce, gdy inne role były rozdzielone. Możliwe więc, że Wajda miał inne zamiary, ze myślał o kimś innym w roli Koraba. To przypuszczenie nie psuło mi jednak przyjemności: bardzo chciałem zagrać w „Kanale", żeby znowu pracować z Wajdą, a zwłaszcza dlatego, że temat filmu był mi szczególnie bliski. Powstanie, koniec walk. Kompania schodzi do kanałów — niby do Hadesu. Rola podchorążego Koraba — poetycka i tragiczna. Ciężko ranny, wleczony przez kanały z najwyższym poświęceniem i wysiłkiem, dowiaduje się, że dziewczyna go kocha: „Stokrotka" swoje oświadczyny wypisuje na ścianie kanału. Chcąc wyprowadzić go z labiryntu, dochodzi do kraty, której obraz jest także symbolem. Za kratą jest wolny świat; spojrzenie kamery wędruje za Wisłę, ku Pradze, już wyzwolonej.

Temat filmu Wajdy był mi tak bliski, bo sam wcześnie zacząłem walczyć. Należałem do Związku Walki Zbrojnej, następnie złożyłem przysięgę w AK, potem wraz z I Armią doszedłem do Berlina. Ale „Kanał" to nie była jedynie sprawa mojej biografii. To było zamówienie społeczne. Ludzie czekali na podobne filmy. Dlatego też i my pracowaliśmy serdecznie, z całym poświęceniem, nie żałując siebie.

W tej ekipie spotkało się wielu zdolnych i miłych ludzi: aktorów i współpracowników Wajdy. Był Kuba Morgenstern, Kazio Kutz, Konrad Nałęcki. Jako moja partnerka wystąpiła Teresa Izewska. Warunki pracy niesłychanie trudne, a nawet niebezpieczne z pirotechniką lepiej nie igrać.

Niesławny finał miało filmowanie sceny zranienia Koraba. Spostrzegam zbliżającego się „Goliata" i wyskakuję spoza karabinu maszynowego. Żeby go unieruchomić przecinam saperką kabel łączący go z macierzystym czołgiem. Wtedy właśnie zostaję ranny: postrzał w pierś. Zwalam się pomiędzy świeże groby kolegów, ktoś podczołguje się, zabiera mnie w bezpieczniejsze miejsce...

Kiedy Karewicz niósł mnie, zwisającego i prawie nieżywego, a koledzy osłaniali odwrót strzelaniną, jakiś odprysk pocisku trafił we mnie. Dotkliwie sparzył i — jak się okazało — przepalił spodnie. Nie mogłem jednak w tym momencie nawet skrzywić się, żeby nie popsuć ujęcia. Nie mieliśmy wówczas amunicji specjalnie przystosowanej do potrzeb filmu...

Pirotechnika, gruzy, woda i skomplikowana charakteryzacja do scen w kanałach — wszystko to utrudniało pracę. Ale już chyba najdotkliwsze cierpienia musieliśmy znosić wraz z Teresą Izewską podczas realizacji sceny nad samą Wisłą, gdy dochodzimy do kraty. Było tam nieopisanie zimno: przeciągi i mokro. Pojono nas spirytusem z herbatą, żeby choć trochę rozgrzać. Nie mogliśmy opanować drżenia — jak w najcięższej febrze, a zęby tak nam szczękały, że uniemożliwiało to zdjęcia.

W „Kanale" na wiele lat pożegnałem się z wojowaniem na ekranie. Dopiero po latach, przy okazji kolejnego filmu Wajdy, mogłem powiedzieć, że wojowaliśmy, wojowaliśmy, aż spotkaliśmy się w „Krajobrazie po bitwie". A tymczasem — nie zagrałem w jego „Popiele i diamencie", choć to ja właśnie namówiłem Wajdę, żeby zainteresował się tym tematem.

Maćka Chełmickiego grałem w audycji radiowej, przygotowanej w oparciu o książkę Andrzejewskiego. Lubiłem tę postać. Wkrótce potem spotkałem przypadkiem Wajdę w Krynicy. Poszliśmy kiedyś na długi spacer i zacząłem go namawiać na filmowy „Popiół i diament". Wydawało mi się, że jest to temat dla niego wymarzony, uzupełniający człon tryptyku: „Pokolenie", „Kanał", „Popiół i diament". Wajda nie znał książki Andrzejewskiego, ale zapalił się do projektu. Opowiedziałem mu szczegółowo losy Maćka, zapewne nie bez nadziei, że może w przyszłym filmie zagram. Ale to nie był jedyny motyw. Byłem przekonany, że ten film powinien robić tylko on.

A gdy rolę Maćka dostał Zbyszek Cybulski, życzyłem mu w duchu sukcesu, ale i bałem się, czy jej podoła. To nie znaczy, że wątpiłem w jego aktorstwo. Po prostu — Zbyszek był nieco młodszy, miałem wątpliwości, czy potrafi zrozumieć i przekazać to rozbicie postaci Maćka, czy odczuje to, co my wówczas. Kiedy film zobaczyłem, wątpliwości zniknęły: tego nie można było zagrać lepiej.

W tym czasie występowałem w „Pożegnaniach" Wojciecha Hasa. Oba filmy powstawały niemal równolegle, nawzajem oglądaliśmy swoje materiały, wymienialiśmy opinie. I w tej ekipie znajdowałem prawdziwą przyjemność w pracy. Ceniłem twórczość Dygata, a Has okazał się reżyserem o ciekawym, zupełnie odrębnym stylu. Sobie tylko właściwymi sposobami potrafił wydobyć niezrównany klimat opowieści.

Jako partnerkę miałem wówczas młodziutką, debiutującą Maję Wachowiak. Jeszcze studentka szkoły aktorskiej, miała pewne kłopoty z rolą, ale była miła i chętna do pracy. Trudno nie wspomnieć cudownej pani Ireny Netto: pełna uroku aktorka i ogromnie miła osoba. Teraz zrezygnowała już z aktorstwa.

Z „Pożegnaniami" łączy mi się wspomnienie zupełnie osobiste: na dzień przed zdjęciami odbył się mój ślub z Małgorzatą Lorentowicz. Nasz miodowy miesiąc spędzaliśmy w Łodzi, na planie filmowym.

(cdn)

Z Teresą Izewską w „Kanale" rez. Andrzeja Wajdy

relację aktora spisała i opracowała: el

NAZYWAM SIĘ STELIOS

Bohaterami filmu Johana Bergenstråhle są greccy emigranci polityczni, którzy w Szwecji znaleźli schronienie i pracę. Niewiele dowiadujemy się o ich przeszłości; więcej trzeba się domyślić z tonu rozmów bohaterów i czynionych aluzji. Reżysera interesuje ich dzień dzisiejszy, stara się znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego pozostają outsiderami skazanymi na wegetację, chociaż trafili do kraju, gdzie raczej nie obserwuje się przejawów uprzedzenia i niechęci wobec cudzoziemców. Kluczem do wybranego środowiska, pomocnym w uzyskaniu pełniejszej wiedzy o emigrantach greckich była dla Bergenstråhle opublikowana w Szwecji powieść Theodora Kallifatidesa, która posłużyła za kanwę scenariusza. Reżyser, dążąc do pełni autentyzmu, zaangażował wyłącznie „naturszczyków", autentycznych emigrantów.

Stelios ma około dwudziestu lat. Jest najmłodszym członkiem szczególnej „rodziny" Greków, zamieszkujących wspólnie duży, wynajęty pokój, gdzie jako szafy na ubrania służą worki nylonowe zawieszone na ścianach, a dla kolejnych przybyszów „stamtąd" rozkłada się na ziemi materace. Nikt z tych ludzi, złączonych tylko wspólnym losem, nie zaś więzami naturalnego pokrewieństwa, jeszcze się nie dorobił. Najstarszy, Tomas, zmywa naczynia w nocnym lokalu, świadomie odrzucając wszelkie inne oferty łatwego zarobku. Młodsi są bardziej niecierpliwi: Kostas, zajmujący się dziwnymi kombinacjami, kupuje przy nadarzającej się okazji wyremontowany amerykański „krążownik", aby pokazać gest i wywieźć poza miasto swych przyjaciół. Dimitris, utrzymujący rodzinę w Grecji, przeklina nieustannie swą siostrę, która wyszła za policjanta. Kolekcjonuje garnitury i nie pozwala nikomu z nich korzystać. Do Steliosa zdaje się uśmiechać szczęście: szefowa lokalu, w którym zmywał, postawiła go przy ekspresie z kawą. Ten awans okazał się jednak krótkotrwały i gorzki, kiedy przyszło do wyjawienia ceny. Serię rozczarowań dopełniła znajomość z młodą Szwedką, pracującą w tym samym lokalu, która w pewnym momencie przystała na romans z przystojnym chłopcem, ale nazajutrz rano pokazała mu drzwi...

Przy takim temacie, nieustannie grożącym banalnymi prawdami i wytartymi rozwiązaniami, Johan Bergenstråhle zdołał zrobić utwór rzetelny artystycznie i przekonywający. Nie ma tu nic z taniej egzotyki środowiska Greków, są natomiast niezwykle trafne obserwacje szczegółowe, układające się ostatecznie w ciekawą całość. Dla bohaterów najtrudniejszą sprawą okazuje się przyjęcie sposobu myślenia mieszkańców Szwecji, tak diametralnie różniącego się od mentalności ludzi południa. Między innymi niepojęte jest dla Greka, aby dziewczyna, którą posiadł, mogła go po skończonej nocy wyprosić z mieszkania. Tępa wściekłość upokorzonej męskiej ambicji nie ma wówczas granic. Wcześniej Stelios otrzymał już podobną nauczkę, kiedy przekonał się, kim są dla właścicielki lokalu jego koledzy. Reakcja charakterystyczna: wychodząc z willi, gdzie odbywało się przyjęcie, Stelios pięścią rozbija lusterka parkujących samochodów. Ten młodzieńczy sposób wyrażania protestu właściwy jest całej „rodzinie" Greków. W finale, po pogrzebie Tomasa, który nie mógł znieść nostalgii za krajem, Kostas, Dimitris i Stelios nieoczekiwanie zaczynają kopać piłkę na podwórku, zapalają się do gry i zapominają o żałobie.

Utwór Johana Bergenstråhle bardzo obiektywny w opisie zarówno swego społeczeństwa, jak i greckich emigrantów, otwarcie sugeruje, iż o harmonijnym wtopieniu się przybyszów w nurt życia nie może być mowy, chociaż obie strony są pełne najlepszej woli. Po prostu nie ma drugiej ojczyzny; najżyczliwszy azyl jest tylko jej namiastką, która wcześniej czy później przestanie wystarczać. Najsilniej uświadamia to sobie stary Tomas, który poprzestając na małym, myślami żyje w kraju swej młodości, a w ostatnich chwilach płacze z tęsknoty, niczym dziecko. Asymilują się tylko ci, powiada szwedzki reżyser (i ma głęboką rację), którzy zdolni są wykorzenić ze swej pamięci to, co wiąże się z ojczyzną: jej pejzażami, klimatem i temperamentem ludzi. Ci, którzy bez skrupułów zaakceptują wszelkie reguły gry i godzą się na poniżające układy w nowej ojczyźnie, rezygnując z osobistej godności, nierzadko też z uczciwości. Gorzki utwór, niweczący złudzenia i gładkie pozory, wygodne dla tych, którzy unikają prawdy. Wymowny to zarazem przykład ambitnego kierunku w kinematografii szwedzkiej, inspirowanego przez Instytut Filmowy, który utwór Bergenstråhle sfinansował.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Grecka „rodzina": Dimitris, Kostas, Tomas, Maria i Stelios

JAG HETER STELIOS, reż. Johan Bergenstråhle, Szwecja

przed premierą

ALBATROS

FRANCJA, 1971

Reżyseria: JEAN-PIERRE MOCKY. Scenariusz: Jean-Pierre Mocky, Claude Veillot i Raphaël Delpard. Zdjęcia: Marcel Weiss. Muzyka: Léo Ferré. Scenografia: Jacques Plamand. Wykonawcy: Jean-Pierre Mocky (Stef Tassel), Marion Game (Paula Cavalier), Paul Muller (Cavalier), André Legall (radca Grim), R.J. Chauffard (komisarz Gaber), Michel Delahaye (dyrektor więzienia), Marcel Pérès (Pierson), Roger Lumont (aptekarz), Jacques Levy (mecenas Baudouin), Roger Corbeau (Hebrardt), Mario Walter (oficer posterunku żandarmerii), Rudy Lenoir (dozorca w supermarkecie), Robert Berri (jego kolega), Francis Terzian (policjant na motocyklu) i inni. Produkcja: Balzac Films — Profilms — Bestar Productions. Barwny. Dozwolony od 16 lat. Czas wyświetlania: 90 min. Premiera w styczniu 1974 r. Tytuł oryginalny: „L'Albatros".

Na kanwie ucieczki z więzienia mężczyzny, który odsiadywał karę za zabicie policjanta, reżyser Jean-Pierre Mocky oskarża obłudę i matactwa ludzi współdecydujących o stosunkach społecznych w dzisiejszej Francji.

CHŁOPI
CZĘŚĆ I: BORYNA
CZĘŚĆ II: JAGNA

POLSKA, 1973

Reżyseria: JAN RYBKOWSKI. Zdjęcia: Marek Nowicki. Muzyka: Adam Sławiński. Scenografia: Tadeusz Myszorek i B. Sölle. Dekoracja wnętrz: Tatiana Manżett. Kostiumy: Marta Kobierska i M. Wiłun. Kierownictwo produkcji: Ludgierd Romanis. Wykonawcy: Władysław Hańcza (Maciej Boryna), Emilia Krakowska (Jagna), Krystyna Królówna (Hanka), Ignacy Gogolewski (Antek), Bronisław Pawlik (kowal), Magda Wołłejko (Józka), Jadwiga Chojnacka (Dominikowa), Tadeusz Fijewski (Kuba), August Kowalczyk (wójt), Franciszek Pieczka (proboszcz), Tadeusz Janczar (Mateusz), Barbara Ludwiżanka (Jagustynka), Bolesław Płotnicki (Jambroży), Igor Śmiałowski (dziedzic), Lech Ordon (organista), Halina Kossobudzka (organiścina), Stanisław Niwiński (parobek Boryny), Wiktor Sadecki (karczmarz Jankiel) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół Filmowy „Kadr". Barwny. Dozwolony od 14 lat. Czas wyświetlania: 200 min. Premiera w grudniu 1973 r.

Barwna adaptacja powieści Władysława Stanisława Reymonta. Fresk obyczajowo-społeczny, piękny obraz ludzkich namiętności. Kinowa wersja zmontowana została z materiału serialu telewizyjnego i eksponuje przede wszystkim dramatyczny konflikt między Borynami — ojcem i synem.

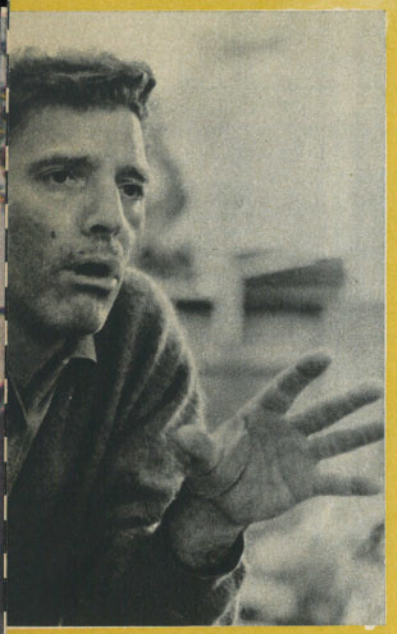
WILK MORSKI
ZEMSTA WILKA MORSKIEGO

RUMUNIA-NRF, 1972

Reżyseria: ALECU CROITORU (część I) i SERGIU NICOLAESCU (część II). Scenariusz na podstawie powieści Jacka Londona: Walter Ulbrich. Zdjęcia: André Zarra. Muzyka: Hans Possega i Tiberiu Olah. Scenografia: Aureliu Ionescu. Kierownictwo artystyczne: Wolfgang Staudte. Wykonawcy: Raimund Harmstorf (kapitan „Wilk" Larsen), Edward Meeks (Humphrey van Weyden), Emmerich Schäffer (kucharz Mugridge), Sergiu Nicolaescu (Raffy), Beatrice Cardon (Maud Brewster) i in. Produkcja: „Bucuresti" — Tele-München. Reżyseria dubbingu: Mirosław Bartoszek. Barwny. Dozwolony od 14 lat Czas wyświetlania: część I — 77 min., część II — 76 min. Premiera w styczniu 1974 r. tytuły oryginalne: „Lupul marilor" i „Razbunarea".

Fascynujące pejzaże mórz południowych, silni, twardzi mężczyźni. Powieści Jacka Londona cieszą się niesłabnącym powodzeniem od kilkudziesięciu lat. Jedna z nich wydana w 1904 r. — „Wilk morski" — stała się przedmiotem dwuczęściowej adaptacji (szóstej z kolei w dziejach kina), będącej dziełem filmowców rumuńskich i zachodnioniemieckich. Jej bohaterowie to kapitan wielorybniczego szkunera — Larsen i uratowany przez niego młody dziennikarz i literat Humphrey van Weyden.

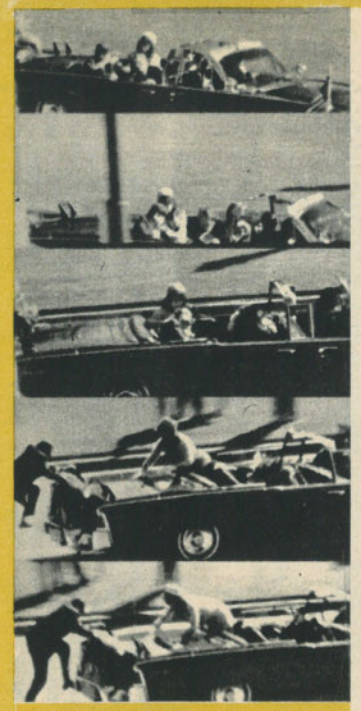
Magazyn Ilustrowany — FILM. Tygodnik. Redakcja: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel. centrala 44-40-31 w. 112. **Rada redakcyjna:** Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. **Zespół redakcyjny:** Zygmunt Chrzanowski (red. nacz.), Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Maria Kaniewska, Zbigniew Klaczyński (z-ca red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Sierzęga, Janusz Skwara, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. **Opracowanie graficzne:** Maciej Zbikowski. **Fotoreporterzy:** Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. **Redakcja techniczna:** Alina Wiślicka, Kazimierz Wojewoda. **Wydawca:** Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch" Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrala: 25-72-91 i 92. **Informacji o warunkach prenumeraty** udzielają wszystkie Oddziały i Delegatury RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz Urzędy Pocztowe. **Sprzedaż egzemplarzy** numerów zdezaktualizowanych, na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. **Skład:** Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego" Miedziana 11, 00-814 Warszawa. **Druk:** Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. Redakcja nie zwraca rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. **Zdjęcia:** F. Pinna, R. Sumik, J. Troszczyński, Balzac Films — Profilms — Bestar Prod. „Bucuresti-Film", CAF, Cine revue, CWF, Epoca, Hungarofilm, Mosfilm, PRF „Zespoły Filmowe", Sovexportfilm, Studio Filmove Barrandov, Svensk Filmindustri, Tele-München, UPI, arch. Numer oddano do druku 13.11.1973. Zam. 8949. R-57



Burt Lancaster

Dlaczego umilkło 17 świadków

Sprawa zabójstwa prezydenta Johna F. Kennedy'ego bulwersuje znów opinię publiczną Stanów Zjednoczonych. W zupełnej tajemnicy, pod ochroną prywatnej policji Herbert Magdison i scenarzysta Dalton Trumbo nakręcili w Teksasie i Oklahomie film „Executive Action" (znany również pod tytułem „Śmierć Prezydenta"), który w nowy sposób naświetla okoliczności zabójstwa. Centralną sekwencję filmu stanowią zdjęcia dokumentalne z zamachu: reszta jest inscenizacją z udziałem znanych aktorów: Burta Lancastera, zmarłego już Roberta Ryana i Willa Greera. Wnioski Daltona Trumbo i Herberta Magdisona różnią się od oficjalnej wersji z raportu komisji pod przewodnictwem sędziego Warrena. Twórcy filmu przypominają fakty: dlaczego w chwili zamachu nie działał telefon w Białym Domu? Dlaczego zmarło 17 świadków badanych przez FBI i komisję Warrena? Jak wiadomo, sześciu zostało zastrzelonych, trzech zginęło w wypadkach samochodowych, dwóch popełniło samobójstwo, jednemu podcięto gardło, jeden zginął od ciosu karate, a tylko czterech zmarło przypuszczalnie śmiercią naturalną. Film przypomina także zabójstwa Roberta Kennedy'ego i pastora Martina Luthera Kinga oraz zamach na gubernatora Wallace'a. Zdaniem realizatorów, zamachowiec Lee Harry Oswald był jednym z trzech morderców, działających na zlecenie podstawionych osób. „Mózgiem" spisku byli magnaci naftowi z Teksasu, wyżsi oficerowie armii USA i waszyngtońska policja. Trasa przejazdu prezydenta w Dallas została ułożona w taki sposób, że zamach musiał się powieść. Film wywołał już ogromne zainteresowanie i szeroką dyskusję.



Dokumentalne zdjęcia zabójstwa J.F. Kennedy ego w Dallas

Zabłąkani z Genewy

„Przedstawialiśmy niedawno problemy nowego kina szwajcarskiego. Na ekrany kilku krajów europejskich wszedł właśnie trzeci z kolei film jednego z najciekawszych i najaktywniejszych reżyserów tego kraju, Alaina Tannera — „Powrót z Afryki". Podobnie, jak w poprzednich — „Karolu żywym lub martwym" i „Salamandrze" — bohaterami są ludzie, którzy źle się czują we własnej skórze, w rodzinnym mieście — Genewie, w swoim środowisku. Marzą więc o wyjeździe, który byłby zmianą dotychczasowej egzystencji.

Vincent (François Marthouret) pracuje dorywczo jako ogrodnik: Françoise, jego żona (Josée Destoop) jest sekretarką w małej galerii sztuki. Pewnego dnia sprzedają mieszkanie, meble, likwidują wszystkie swoje sprawy i zobowiązania, aby wyjechać do Algierii. Żegnają się z przyjaciółmi. Ale znajomy, który miał się nimi zająć w Afryce, przysyła w ostatniej chwili list prosząc o odłożenie podróży. Przez dwa tygodnie Vincent i Françoise siedzą w pustym mieszkaniu, ukrywając się przed przyjaciółmi. W końcu podróż w ogóle nie dochodzi do skutku.

A więc klęska? Nie, raczej odrzucenie czczych mrzonek. Vincent i Françoise zrozumieją bowiem, że ich ucieczka była nierealna, że prawdziwym problemem jest walka z marazmem, gnuśnością, przezwyciężenie strachu przed przyszłością... Kamera Tannera odnajduje ich w kilka miesięcy później w Szwajcarii, kiedy zmienili już miejsce zamieszkania, środowisko, kiedy są bardziej dojrzali, wzbogaceni niejako o nie zrealizowaną podróż.

— *W filmie nic się właściwie nie dzieje* — pisze krytyk „Le Monde'u" — *a przecież tyle się zdarza. Obraz jest szary jak codzienność, ale ma w sobie niezwykłą subtelność. Mówi o utopii i potędze słów, o niepewności (co nie zawsze jednoznaczne jest z rozpaczą), jest pytaniem o to, jak zdobyć własną tożsamość i jak należy żyć w Szwajcarii. Dzięki talentowi Tannera intymność spojrzenia nie wyklucza krytyki społecznej.*

Alain Tanner przygotowuje już kolejny scenariusz. „Światowe towarzystwo" (Le milieu du monde) realizowane będzie na barwnej taśmie, we współprodukcji z Francją. Akcja ma się rozgrywać w małym mieście Jury szwajcarskiej. Bohaterami będą: włoska imigrantka, kelnerka w kawiarni — i zakochany w niej szwajcarski inżynier. Dziewczyna stopniowo stara się doprowadzić do zerwania. Zakochany mężczyzna gotów jest poświęcić karierę, dom, żonę, dziecko, decyduje się nawet przegrać w wyborach. Chce porzucić wszystko — ale po to, by rozpocząć znowu życie burzuja, jakie prowadził przed spotkaniem z dziewczyną. I wtedy jego ukochana wyjeżdża. Krytyka z zainteresowaniem oczekuje na film, w którym znowu subtelność analizy psychologicznej idzie w parze z ostrością widzenia sytuacji społecznej.

Josée Destoop i François Marthouret w filmie „Powrót z Afryki"

KINORAMA

Liz Taylor miała oświadczyć, że natychmiast po uzyskaniu formalnego rozwodu z Richardem Burtonem (w styczniu 1974) poślubi Henry Wynberga, sprzedawcę używanych samochodów z Los Angeles. Byłoby to szóste małżeństwo gwiazdy.

KINEMATOGRAFIKA

Jan Młodożeniec

Francuski reżyser Luc Godevais przygotowuje ekranizację opowiadania polskiego pisarza Witolda Gombrowicza „Dziewictwo" (z tomu „Bakakaj"). Jest to pełna ironii historia budzenia się erotyzmu u młodej dziewczyny, „córki emerytowanego majora, wychowanej przez kochającą matkę w podmiejskim cottage". Luc Godevais, który przez pewien czas prowadził wykłady z psychologii klinicznej na paryskiej Sorbonie, chce uwypuklić akcenty psychoanalityczne prozy Gombrowicza. Będzie się także starał — jak twierdzi — odmalować wiernie charakterystyczną atmosferę tego opowiadania, którego akcja rozgrywa się w roku 1924, w kręgu polskiej burżuazji.

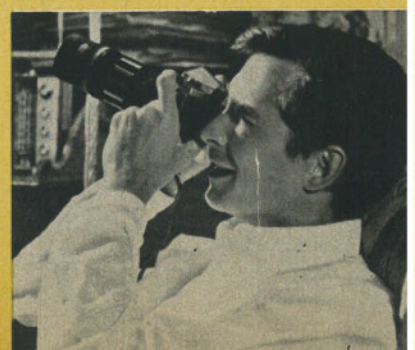
Plany Bernadette Lafont

Przed szesnastu laty debiutowała w krótkometrażowym filmie François Truffauta. Od tej pory wystąpiła już ponad pięćdziesiąt razy na ekranie, stając się jedną z najpopularniejszych aktorek francuskich. Widzowie tegorocznego Tygodnia Filmów Francuskich pamiętają ją z głównej roli w ironicznej komedii „Taka ładna dziewczyna..." Bernadette Lafont zaproszona została na Węgry, gdzie zagra w filmie Marty Meszaros o nie ustalonym jeszcze tytule. Wkrótce potem ma wystąpić w filmie francuskim, którego realizację zapowiada sama Jeanne Moreau.

Zabawa w prawdę i śmierć

Anthony Perkins, popularny aktor amerykański, występujący także w filmach produkowanych w Europie, zaprezentował się ostatnio publiczności jako scenarzysta. Jego nazwisko widnieje w czołówce filmu Herberta Rossa „To, co pozostało po Shelii" (The Last of Shelia). Film ten z udziałem popularnych aktorów: Raquel Welch, Jamesa Coburna, Jamesa Masona, Dyan Cannon i Richarda Benjamina, krytyka zachodnia porównuje z dziełami mistrza suspense'u — Hitchcocka.

Tytułowa bohaterka filmu Shelia jest żoną producenta filmowego, Clintona. Po wyjściu z przyjęcia ginie w wypadku samochodowym. Nikt nie wie, kim był kierowca. W rok później Clinton zaprasza na swój jacht „Shelia" ludzi, którzy uczestniczyli w przyjęciu zakończonym śmiercią jego żony: młodego, niewydarzonego scenarzystę i jego bogatą małżonkę, starego reżysera, którego już nie angażują wytwórnie, słynną gwiazdę i jej męża. Goście przyjeżdżają do Nicei, wsiadają na jacht i wówczas Clinton wyjawia im cel wyprawy — zabawę w prawdę. Każdy z zaproszonych otrzymuje kartkę, na której ujawniona jest tajemnica jednego z graczy (np. „Jest pan defraudantem", „Jest pan homoseksualistą"). Ale każdy z uczestników zna tylko sekret jednej jedynej osoby i nie wie, co kryją pozostałe karty. Co wieczór jacht zawija do kolejnego portu, gdzie Clinton przygotował już zabawę zaprawioną czarnym humorem. Nagrodą dla zwycięzców ma być udział w kolejnym jego filmie. Do końca nie wiadomo, co było zamiarem Clintona: przygotowanie filmu, czy wyjawienie prawdy o śmierci żony, za którą być może jest odpowiedzialna jedna z sześciu zaproszonych osób? W pewnym momencie Clinton zostaje bowiem "zamordowany". Ale przez kogo i dlaczego? Widzowie z napięciem i zainteresowaniem śledzą tę subtelną i makabryczną zabawę w prawdę i śmierć.

Raquel Welch

Anthony Perkins